Art 1011-1

Aus der Bibl. meines verst. Freundes Herm. Dollmayr (†1900)

<36604950170014

<36604950170014

Bayer. Staatsbibliothek

Kleine Schriften artistischen Inhalts

von

Johann Dominicus Fiorillo.

Professor der Philosophie, und Aufseher der Gemählde und Kupferstich-Sammlung der Königl. Churfürstl. Universität zu Göttingen.

Erster Band. Mit Kupfern.

Göttingen

bey Heinrich Dieterich.

1803.

Art. 101 - 1

Digitized by Google

Dem

Hochgebohrnen Herrn Grafen

Johann von Lieven,

mit

hochachtungsvollester Ehrerbiethung

gewidmet.

Vorrede.

Die Sammlung kleiner Schriften, die ich den Händen des Publikums hiermit übergebe, handelt von verschiednen Gegenständen der alten und neuen Kunstgeschichte im weitesten Verstande.

Von den zwölf Aufsätzen dieses ersten Bandes, sind eilf ganz neu; einer aber, über eine Stelle des Plinius, ist schon anderswo gedruckt Er erschien im Jahr 1787 in dem zweyten Stücke der Bibliothek der alten Literatur und Kunst. Wer sich die Mühe nehmen will, eine Vergleichung anzustellen, wird bemerken, daß ich ihn mit einigen Zusätzen vermehrt habe.

Da die Geschichte der zeichnenden Künste seit langer Zeit meine Beschäftigung gewesen ist, so gedenke ich eine Reihe von Ausarbeitungen, die mit ihr in Beziehung stehen, nach und nach in diesen kleinen Schriften zu liefern. Auch werde ich diejenigen, welche

von mir früher bereits erschienen sind, mit wesentlichen Veränderungen dieser Sammlung einverleiben.

Ich halte es für eine hinlängliche Belohnung, wenn sachkundige Richter sowohl meinen Zweck, als auch die Mühe, die ich auf dieses Werk verwendet habe, nicht ganz verkennen sollten. Uebrigens wird von der Aufnahme dieses ersten, versuchsweise herausgegebenen, Bandes, die Erscheinung des zweyten abhängen, der nächstens folgen soll, und auch einige in meiner Geschichte der Mahlerey versprochene Aufsätze, enthalten wird.

Göttingen, im Januar 1803.

Der Verfasser.

Inhalt.

I. Fragmente zur Geschichte der Mahlerey und Bildhauerey in Deutschland, von den Zeiten Carls des Großen, bis zum Anfang des funfzehnten Jahrhunderts. S. 1.

II. Ueber die Quellen, welche Vasari zu seinen Lebensbeschreibungen der Mahler, Bildhauer und Architecten benutzt hat. S. 83.

III. Literarisch-kritische Untersuchungen über die verschiedenen Ausgaben des Vasari. S. 99.

IV. Ueber die Nothwendigkeit des Studiums der Naturkunde, für den Mahler, Bildhauer und Architecten. S. 133.

V. Ueber den Dominicaner Francesco Colonna, und sein berühmtes Buch Hypnerotomachia. S. 153.

VI. Ueber das Alter der Oehlmahlerey. S. 189.

VII. Ueber eine Stelle des Plinius Hist. Natur. Lib. XXXV. 10. S. 229.

VIII. Bemerkungen über die so genannte Agrippina in Dresden. S. 243.

IX. Ueber die Statue des Arotino zu Florenz. S. 252.

X. Ueber die Kenntniß der alten Künstler von der Perspective und ihre Wiederauflebung in neuern Zeiten. S. 288.

XI. Ueber eine Stelle des Plinius Hist. Natur. Lib. XXXV. 10. S. 330.

XII. Ueber die alten Mahlereyen in den Kirchen zu Göttingen. S. 344.

Bayerr.

I.

Fragmente zur Geschichte der Mahlerey und Bildhauerey in Deutschland, von den Zeiten Carls des Großen, bis zum Anfang des funfzehnten Jahrhunderts.

Durch die Bemühungen Carls des Großen nahm die Geisteskultur der Deutschen, welche vor ihm Künste und Wissenschaften kaum dem Nahmen nach kannten, ihren Anfang *a*). Gebildet durch den Anblick der Trümmer römischer Pracht in Italien und Frankreich, wollte Carl die Künste, vorzüglich aber die Baukunst in Deutschland zu einer gewissen Vollkommenheit erheben. Er bauete daher nach seiner Rückkehr von Italien große und weitläuftige Palläste, von denen die zu Nimwegen, Achen und Ingelheim die ausgezeichnetsten waren. Der Pallast und die Kirche zu Achen sind die ersten Gebäude auf deutschen Boden, worin Säulen von Marmor, Bildhauerarbeiten, silberne und goldne Verzierungen angebracht waren. Die nöthigen Quadersteine wurden aus den Mauern von Verdun, die Mosaiken aber, wie ei-

a) *Monachus Egolism.* in vita Caroli M. p. 251. "Ante ipsum Dominum regem Carolum, in Gallia nullum studium erat liberalium artium."

nige behaupten, aus den Ruinen des kaiserlichen Pallastes in Ravenna gehohlt. Die Thore und Gitterwerke waren von Bronze, die Geräthe sollen von Gold oder Silber, oben auf der Kuppel der Hauptkirche soll eine kleine Kuppel von massivem Golde gewesen seyn. Die Deutschen, denen eine solche Pracht und Größe gänzlich unbekannt war, nannten daher Achen das zweyte Rom *b*). Der Pallast zu Ingelheim muß gleichfalls sehr prachtvoll gewesen seyn. Die schöne Lage, die Vorzüge und Seltenheiten desselben beschreibt der Abt Nigellus der unter Ludwig dem Frommen lebte; er gibt uns merkwürdige Nachrichten von der Colonnade womit die Gebäude umgeben waren, von dem Reichthum der Kirche und den mannigfaltigen darin befindlichen Gemählden *c*). Nach dem Abgange der Kaiser aus dem Salischen Hause ist

b) *Eginhardus*, in vita Caroli M. p. 26. "Mirae pulchritudinis Basilicam Aquisgrani exstruxit, auroque et argento et luminaribus atque ex aere solido cancellis et ianuis ornauit. Ad cuius structuram cum columnas et marmora aliunde habere non posset, Roma atque Rauenna deuehenda curauit." Vergleiche: Versus de Carolo Magno et Leonis Papae ad eum aduentu. ap. *Bouquet*, Recueil etc. T. V. p. 389. *Gaillard*, Histoire de Charle Magne. T. II. p. 309. Hegewisch, Geschichte der Regierung Carls des Großen. S. 170.

c) *Nigellus*, in vita Ludouici pii. ap. *Muratori* SS. Rer. Ital. T. II. P. II. p. 2. und ap. Menken

er weniger besucht worden und fing an zu verfallen; Kaiser Friedrich I. hat ihn aber wieder völlig hergestellt und von seiner Zeit stammen noch die Ueberreste von Mauern ab, denen man es deutlich ansieht, daß sie nicht aus der Carolingischen Epoche herrühren, sondern jünger sind *d*). Die noch vorhandene Kirche ist in einem ganz verschiedenen Charakter unter Carl dem vierten errichtet.

Schwerlich wird man sich überzeugen, daß die hundert Säulen von Granit welche den Ingelheimischen Pallast zierten von Ravenna hergebracht worden sind. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Carl, der zwar Pracht liebte, aber wie seine Capitularien zeigen ein guter Oekonom war, durch Italiänische Künstler in Deutschland jene Säulen

SS. Rer. Germ. T. I. p. 881. Von den Mahlereyen sagt er unter andern:

Theodosius felix illuc *depictus* habetur,
dictis praeclaris addita gesta suis.
Hinc Carolus primus Frisonum marte magister
pingitur, et secum grandia gesta manus.
Hinc Pippine micas Aquitanis iura remittens
et regno socias, marte fauente, tuo.
Et Carolus sapiens vultus praetendit apertos
fertque coronatum stemmate rite caput.
Hinc Saxona cohors contra stat, praelia temptat
ille ferit, domitat, ad sua iura trahit.
His aliisque actis clarus locus ille nitescit
pascitur et visu, cernere quosque iuuat.

d) S. *Schöpflin. de Palatio Ingelheimensi*, in den Actis Acad. Theod. Palat. T. I. p. 300. Gerckens Reisen. Th. I. S. 13.

hat verfertigen laſſen. Ueberdieß iſt der Granit woraus ſie gearbeitet waren, wie man aus zwey noch unverſehrt erhaltenen ſehen kann, mit dem Pfälziſchen grauen Granit völlig gleich, welcher ſehr hart und ſchön, und für die größten Werke gebraucht werden kann *e*). Die Stellen worauf man ſich ferner zu berufen pflegt, beweiſen keines Weges dasjenige, was man daraus behaupten will. Der Brief des Papſtes Hadrian des erſten erlaubt dem Kaiſer zwar Moſaiken und Marmor wegführen zu laſſen, er ſagt aber nicht wohin, und ob der Kaiſer das Anerbiethen angenommen und die Kunſtſachen nach Deutſchland geſchafft habe *f*). Es beruht alſo alles auf das Zeugniß des Sächſiſchen, unter Arnulf gegen das Ende des neun-

e) S. Nachricht und Bemerkungen über einige merkwürdige Säulen von Granit, in den Rheiniſchen Beyträgen zur Gelehrſamkeit. Th. III. S. 156. vom Jahr 1777.

f) Ap. *Bouquet*, SS. Rer. Franc. T. V. p. 582. und in *Cennii* Cod. Carolin. (Rom. 760.) p. 439. "Praefulgidos atque nectareos regalis potentiae vestrae, per Aruinum Ducem suscepimus apices, in quibus referebatur, quod palatii Rauennatis ciuitatis *musiua* atque *marmora*, caeteraque exempla tam in strato quam in parietibus sita, vobis tribueremus. Nos quippe libenti animo et puro corde, cum nimis amore vestrae excellentiae tribuimus effectum, et tam marmora, quam *musivum*, caeteraque exempla de eodem Palatio vobis concedimus aufferrenda."

ten Jahrhundertes, lebenden Dichters, deſſen Angabe aber auf keinen hohen Grad der Zuverläſſigkeit Anſpruch machen kann. Wenn man endlich die Capitäle der noch vorhandenen Säulen betrachtet, ſo ergibt ſich, daß ſie von keinem alten Römiſchen Gebäude genommen ſind.

Es iſt zu bedauern, daß ſich von allen unter Carl dem Großen errichteten Gebäuden wenig oder nichts bis auf uns erhalten hat; denn ſo wie der Ingelheimiſche Pallaſt, ſo iſt auch ein andrer zu Trebur erbaueter, vernichtet worden. Dieſer war ſo anſehnlich, daß in ihm im Jahr 822 eine Kirchenverſammlung gehalten werden konnte *g*), auch war er der Siz Ludwigs des Deutſchen, Carls des Dicken, und Heinrichs des fünften *h*). Er verfiel ſchon im Anfang des ſechszehnten Jahrhundertes, wie Tritheim bezeugt *i*), und beſaß nichts mehr von ſeiner ehemahligen Größe. Gegenwärtig ſind keine Ruinen von ihm zu ſehen. Ein gleicher Unſtern hat über Carls Architectoniſche Unternehmungen in Frankreich gewaltet, die ebenfalls in den folgenden Jahrhunderten durch mancherley Umſtände zu Grunde gingen *k*).

Die Baukunſt wurde wie man aus dieſem allen ſieht an Carls Hofe ſchon als eine Wiſſenſchaft getrieben, und

g) *Eckhard*, Franc. Orient. T. II. p. 177.
h) *Regino* ad an. 895.
i) *Trithemii* Chronic. Hirs. T. I. p. 49. (ad an. 1590.)
k) *Carlier*, Histoire de la Duchè de Valois. T. I. p. 168.

Gerard scheint der Mann gewesen zu seyn, der in diesem Fache die tiefsten Einsichten besaß, da ihm Carl die Aufsicht über seine Unternehmungen anvertrauete. Er war zugleich ein Gelehrter, denn er versah das Amt eines Bibliothekars im kaiserlichen Pallast *l*). Aus einer Stelle beym Eginhard erhellet deutlich, daß es am Hofe und unter der hohen Geistlichkeit viele Männer gab, die die Architectur mit ungemeinem Eifer trieben. Eginhard war selbst einer von ihnen. Gewiß haben auch die Künste dadurch gewonnen, daß mehrere Fremde, unter andern Alcuin die Neigung des Monarchen zu ihnen unterhielten *m*)

Unter den wenigen Ueberbleibseln der Bildhauerey welche aus den Zeiten Carls abstammen, verdient die Statue desselben bemerkt zu werden, welche sich in der Mauer des Doms zu Zürich befindet; sie ist aber äußerst roh gearbeitet und ein Werk der Kindheit der Kunst *n*).

l) *Martyr Marcellus* ap. *Duchêsne.* T. II. p. 650.

m) *Alcuini* Opera. T. II. P. II. p. 451. Carl befahl selbst in seinen Capitularien unter andern: Volumus itaque atque praecipimus, vt missi nostri per singulos pagos praeuidere studeant, ... primum de ecclesiis, quomodo structae sint aut destructae in tectis, macariis seu parietibus, seu in pauimentis nec non in *picturâ* et luminariis seu officiis. S. Capitularia Caroli M. ad an. 807. ap. *Baluze.* T. I. ed. *Chiniac.*

n) S. Müllers Ueberbleibsel von Alterthümern der Eidgenossenschaft. Th. I. Tab. I. p. 2.

Von Mahlereyen hat sich nichts erhalten. Jedoch werden noch einige Fresko Gemählde unter dem hohen Chor der Stiftskirche zu S. Maria in Cölln aufbewahrt, die gewiß aus dem neunten Jahrhundert herrühren. Gerken o) berichtet daß diese Krypta welche in den Carolingischen Zeiten erbauet worden, viele niedrige Säulen und kleine Abtheilungen habe, woran an mehreren Stellen eine uralte Mahlerey auf nassem Kalk noch deutlich zu sehen ist.

Die Kunst in edle Steine zu schneiden wurde im Zeitalter Carls nicht vernachlässigt. Man hat noch einen schönen Achat an dem Deckel eines Evangelien-Buches zu Trier, der die ganze Familie des Pipin vorstellt. Die Abbildungen aber welche Eckhard *p*) und die gelehrten Benedictiner Martene und Durand *q*) davon gegeben haben, sollen nicht genau seyn. Nach Eckhards Beschreibung sieht man auf diesem Stein fünf Personen. Die erste stellt einen Jüngling mit kurzen Haaren nähmlich Carl den Großen vor, die zweyte, die Mutter des Pipins, die dritte, den Carlmann als einen jungen Knaben, die vierte den König Pipin selbst mit einem Lorbeerkranz, die fünfte endlich die verschleyerte Ada, welche auch den Codex der Abtey verehrt hat. Am untern Theil des Achats sind zwey gegen einander stehende Adler mit erhobenen Flügeln abgebildet.

o) Reisen u. s. w. Th. II. S. 293.
p) *Eckhard*, Franc. Orient. T. I. p. 597.
q) *Itinerar.* p. 290.

Carls Eifer für Volkskultur und Künste hätte den folgenden Zeiten sehr seegenreich werden müssen, wenn durch ihre Stürme nicht das Schicksal gezeigt hätte, daß es die Anlagen auch der größten Geister vernichten könne. Wirklich ist der Zeitraum von seinem Tode an bis auf Otto's Regierung in gewisser Rücksicht abschreckend, da die Kultur der Künste, die doch schon einmahl ihre Morgenröthe gehabt hatte, wieder unterdrückt und fast gänzlich verdunkelt wurde. Die Neigung zum gesellschaftlichen Leben und der Hang zum Aufwand wurden jedoch in Deutschland allgemeiner; die innige und ununterbrochene Verbindung der Geistlichkeit mit Italien, mußte einige Ideen von den Vorzügen jenes Landes und dem daselbst nie völlig erloschenen Kunstsinn in Umlauf bringen, die für Deutschland nicht unfruchtbar blieben. In der That muß man den Mönchen allein das Verdienst lassen, den Schimmer eines schwachen Strahls von Kenntniß durch die dunkle Nacht erhalten zu haben, welche ganz Europa umgab. Wo konnten sich auch mitten unter den Verwüstungen des Zeitalters der Grausamkeit und Raubsucht, die wenigen Ueberreste des Geschmacks sicherer erhalten als in geheiligten Klöstern, welche der Aberglaube der Zeit mehr als ihr inneres Verdienst unverletzbar machte? In den Zellen der Mönche lebten die Künste zwar äußerst matt und schwach, aber dennoch immer fort r).

r) *Ioachim Vadianus*, de Collegiis monasteriisque Germaniae. ap. *Goldastum* Script. Rer. Alemann. T. III. p. 25. "Ad operas autem vt reuertamur,

Wahr ist es, ihre Fortschritte sind sehr gering und ihre Werke ohne allen Geist; legendarische Fabeln und Erdichtungen mit bunten Farben auf goldnem Grund dargestellt, galten für Meisterstücke; allein der Genius des Zeitalters war einmahl so, und man sollte es ihnen nicht zum Fehler anrechnen, da es Niemand besser machte.

Wenige Stifter geistlicher Orden haben ihren Anhängern künstlerische Beschäftigungen untersagt. Nach den Statuten der Cisterzienser vom Jahr 1134 durften zwar ihre Kirchen weder mit Mahlereyen noch mit Bildhauerarbeiten geschmückt seyn, aber andre Orden befolgten nicht die Regel des eifrigen Bernards *s*). Die Serviten beschlossen im Jahr 1233 daß ihre heilige Gebäude mit einem Bilde der Maria versehen werden sollten *t*), und hierin traten ihnen die Franziscaner und

prope notius est quam vt relatu opus sit, multis in monasteriis praeter opifices vulgares et librarios, *pictores* et *sculptores* quos Graeci *anaglyptas* vocant extitisse."

s) *Angelo Maurique*, Annales Ordinis Cisterc. T. I. p. 257. ad an. 1134. Statuta C. 6. n. 19. . . . . "*Sculpturae* vel *picturae* in ecclesiis nostris seu in officinis aliquibus monasterii, ne fiant interdicimus, quia tum talibus intenditur vtilitas bonae meditationis, vel disciplina religiosae grauitatis saepe negligitur." vergl. *Annales Cisterc.* T. II. c. 11. p. 545. *S. Bernardi* Opera. T. I. p. 545.

t) *Archangelo Gianio* Annales Ordinis Seruorum. B. M. V. T. I. L. I. c. 7. p. 23. "An. 1233. —

andere bey. Jedoch wurde dieſes ſtets unter der Einſchränkung erlaubt *u*), daß man keine, weltliche Gegenſtände verſinnlichende Bilder aufſtellte, wider welche Johann da Puteo der die Statuten der Carthäuſer ſammelte heftig eifert *v*).

In Deutſchland waren alſo im achten und neunten Jahrhundert alle Mahler, Bildhauer und Silberarbeiter Mönche. Dieſe verzierten ihre Klöſter mit Kunſtſachen, welche aber durch die Länge der Zeit faſt ſämmtlich zerſtört worden ſind. So hatten ſich in einem der älteſten und anſehnlichſten Benedictiner-Kloſter von Deutſchland, in Benedictbeiren bey Salzburg viele Gemählde noch bis in das zwölfte Jahrhundert erhalten, welche aber damahls ſchon ſehr beſchädigt waren *w*).

Imaginem beatae Virginis seruis eius inter spirituales delicias habendam esse, in singulis ecclesiis constitutio ab hac prima sanctorum septem fratrum denotione recepta mandat. In singulis Ordinis Seruorum ecclesiis debet esse Sacellum cum praecipua imagine."

u) *Rituale Romanum.* T. II. p. 89.

v) *Compilatio Statut. Carthusian.* c. 3. "Picturas et imagines *curiosas* in Ecclesiis et domibus Ordinis, sive in vitris, sive in Tabulis, lapidibus et locis aliis reprehendimus."

w) Das merkwürdigſte Verzeichniß aller Mahlereyen, welche in dieſem Kloſter aufbewahrt wurden, ſteht in einem alten *Lectionario* bey Bern. Pez, *Thes. Anecdot.* T. III. P. III. p. 614. §. 12. und noch genauer in *P.*

Rabanus Maurus von Fulda, der in der Folge die Würde eines Bischofs von Mainz im neunten Jahrhundert bekleidete, gab viele Ideen zu Mahlereyen an

C. Meichelbeck, Chronicon Benedictoburanum. Pars I. c. XI. p. 96. Ich will es hier als einen wichtigen Beytrag zur Kunstgeschichte vollständig mittheilen. "*Extat in quodam vetusto Codice nostro descriptio picturarum Ecclesiae nostrae manu saeculi XII, exarata in haec verba:* Pictura huius Ecclesiae fuit haec: S. Benedicti Abbatis, et Confessoris. S. Mauri discipuli. S. Benedicti. Landfridi. Walthrami, Ellandl, Cundrammi. S. Pauli primi Heremite. S. Antonii Confessoris. S. Apollonii confessoris. S. Martini Episcopi. S. Augustini Episcopi. S. Ambrosii Episcopi. S. Gregorii PP. S. Leonis PP. S. Briccii Episcopi. S. Hieronimi Confessoris. S. Nikolai Episcopi. S. Paulini Episcopi. S. Vrbani PP. S. Narcissi Episcopi. S. Dionisii Episcopi. S. Lantperti Episcopi. S. Xisti PP. S. Tertulini. S. Oudalrici Episcopi. S. Ruodberti Ep. S. Zenonis Ep. S. Symeonis." Nun folgen einige Mahlereyen, welche an den Wänden neben dem Altar waren. "1. Adnuntiatio Domini. 2. Vbi subiit in montana. 3. Vbi salutauit Elisabeth. 4. Vbi natus est. 5. Vbi Angelus pastoribus locutus est. 6. Presentatio Domini in templo. 7. Vbi Magi Christo munera obtulerunt. 8. Vbi fugit Ioseph cum Maria et puero in Egyptum. 9. Vbi sedit in medio doctorum. 10. Passio SS. Innocentium. Haec pictura fuit ante altare in parietibus." — "In tribunal vero

den Wänden und am Gewölbe seiner Kirche an. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Bilder welche Thomas Anshelm im Jahr 1501 mit großer Mühe in doppelten Farben abdruckte, Copien nach jenen alten Rhabanischen Werken sind x).

Mit dem Ende des neunten Jahrhunderts hebt auch für Böhmen eine glücklichere Epoche der bildenden Künste an. Die Geschichte erwähnt nähmlich schon einen gewissen Mirobogius, der sich bey dem St. Georg Gebäude auf dem Prager Schlosse im Jahr 912 als Steinmetz ausgezeichnet und viele Verzierungen angebracht hat y). In der Verschönerung des Innern thaten sich

duodecim Apostolorum formae erant in inferiori parte: Ecce duo viri iuxta illos in vestibus albis, qui et dixerunt, viri Galilei. In superiori parte Ascensio Domini et seditio (*sedes?*) eius. Iuxta trabes in spera (*sphaera?*) quam sustentabant quatuor Angeli. Sol in dextra, luna in sinistra, et quatuor candelabra. Iuxta terram vero eiusdem tribunalis fuit velamen, supra illud velamentum. In australi parte ad pedes Apostolorum fuit forma S. Benedicti, S. Mauri, Landfridi, Walthrammi, Elilandi, Cundhrammi. In boreali parte ad pedes apostolorum, fuit forma S. Apollonii, Hilarii, Macharii, Iohannis, Antonii, Panli primi Heremite, omnesque erant aspicientes Ascensionem Domini." *Ita codex ille.*

x) Breitkopf, Geschichte der Holzschneidek. Th. II. S. 80.

y) G. J. Dlabacz, von den Schicksalen der Künste in Böhmen; in den Neuen Abhandlungen der Königl.

die Mahler und Bildhauer wie auch andre Künstler hervor. Ueberhaupt bildeten sich in den Böhmischen Klosterschulen so wie in dem übrigen Deutschland die Mönche in allen Theilen der Künste aus z).

Unter Otto dem ersten wurden die Harzbergwerke entdeckt, die anfänglich so ergiebig gewesen, daß Ditmar sagt, das goldene Zeitalter sey damahls für Deutschland erschienen a). Diese Begebenheit hat ungemeinen Einfluß auf Deutschland gehabt, denn der Kaiser suchte seine Unterthanen zur Bearbeitung der Metalle aufzumuntern, geschickte Leute herbey zu schaffen, überhaupt aber die Gießerey der Metalle auf eine höhere Stufe der Vollkommenheit zu erheben. Alle kunstreiche Arbeiten in Metall, welche er auf seinen Reisen bemerkt oder von Ausländern zum Geschenk empfangen hatte, machten ihn aufmerksam; er suchte alles nachahmen zu lassen, und wirklich gelang es den einheimischen Künstlern, die zum

Böhm. Gesellschaft der Wissensch. Th. III. S. 107. Cruger ad 23 Apr. "Ecclesiam porro in suillo illo monte, vbi nunc Coenobium habetur A. D. 912. Wratislaus e Christianis Dux iam tertius Bohemie erexit. Operis perfecti gloriam tulit *Mirobogius* Bohemus lapicida."

z) Die Ausdrücke pisati und psán, welche mit pingere und pictus gleichbedeutend sind, kommen, wie Dlabacz am a. O. versichert, in den böhmischen Schriftstellern dieses Zeitraums öfters vor.

a) *Ditmar*, pag. 340. *Otto Frising.* L. VI. cap. 24. Schmidt, Geschichte der Deutschen. Th. II. S. 380.

Gottesdienst nöthigen Geräthe, wie auch silberne und goldene Figuren mit Geschmack ausführen zu können *b*). Zum Fortgang der Künste wirkte ferner, daß Otto und seine Nachfolger die ursprünglich nur kriegerische Verfassung der Städte abänderten, Künstler und Handwerker für frey erklärten, sie zum Verkauf ihrer Waaren aufmunterten, die Handelsleute in Schutz nahmen und auf den Landstraßen Sicherheit verschafften. Otto erhielt daher auch aus den entferntesten Gegenden, aus Griechenland und Arabien Kunstwerke, worunter die von Wittichind erwähnten Vasen die merkwürdigsten sind *c*).

Bildhauerarbeiten aus dem Zeitalter Otto's I. sind wenige bis auf uns gekommen; die vorzüglichste ist unstreitig die Statue von ihm, welche sich in der Mitte des Marktes von Magdeburg, dem Rathhause gegenüber, be-

b) *Vita S. Bernwardi.* ap. *Leibnitz* SS. Rer. Brunsv. T. I. p. 444. Voigt, Geschichte von Quedlinburg. Th. I. S. 218.

c) *Wittichind* Annales. L. III. c. 11. "Crebris victoriis imperator gloriosus factus atque famosus, multorum regum ac gentium timorem pariter et fauorem promeruit: vnde plurimos legatos suscepit, Romanorum scilicet et Graecorum Saracenorumque, per singulos dies diuersi generis munera, vasa aurea et argentea, aerea quoque, et mira varietate operis distincta vitrea." Hier sind unstreitig Vasen von Glas mit künstlich abwechselnden farbigen Streifen zu verstehen, welche man damahls theils in Griechenland, theils im Orient verfertigte.

findet d). Sie ist eines der ältesten Ueberbleibsel der Deutschen Kunst, und verräth durch die rohe Arbeit, daß sie weit älter seyn muß als der Dom. Man kann daher auch mit Grund das Jahr 973 als die Zeit ihrer Errichtung angeben. Der Kaiser ist zu Pferde mit dem kaiserlichen Mantel umhüllt und der Krone auf dem Haupt aus Sandstein vorgestellt. Zu beyden Seiten befinden sich die Bildsäulen seiner zwey Gemahlinnen Editha und Adelheid auf einem doppelten Fußgestell von Sandsteinen. Das untere ist ein Würfel, dessen Höhe etwa 10 Fuß beträgt, das obere aber wird von fünf viereckigen, durch gothische Verzierungen mit einander verbundenen Säulen getragen, deren vier auf den Ecken, eine aber in der Mitte steht. An den Säulen auf den Ecken, waren vier geharnischte Ritter angebracht, welche die Wapen der vornehmsten Erbländer Otto's I. trugen, von denen aber gegenwärtig nur noch drey und zwar nicht unbeschädigt übrig sind. Dieses Monument war schon im sechszehnten Jahrhundert sehr verfallen und wurde im Jahr 1540 erneuert, angestrichen und vergoldet, wovon noch jetzt die Spuren zu sehen sind. Bey dieser Gelegenheit setzte man auch eine neue, auf acht freystehenden Säulen ruhende Haube darüber, die aber mit dem einfachen Styl worin die Statuen gearbeitet sind einen sonderbaren Contrast macht. Während der Zerstörung von

d) S. J. C. F. Berghaus, Magdeburg und die umliegende Gegend. Th. I. S. 24. (1800. 8.)

Magdeburg im Jahr 1631 blieb dieses Denkmahl, obgleich das daneben befindliche Rathhaus aufbrannte, unverſehrt.

Die auf Otto folgenden Kaiſer, welche in Italien viele Kunſtſachen geſehen und ihren Geſchmack mehr ausgebildet hatten, bemühten ſich ebenfalls die Künſte in Deutſchland empor zu bringen. Gewiß würden dieſe auch einen hohen Grad der Vollkommenheit erſtiegen haben, wenn nicht die verheerenden Kriege unter Heinrich dem vierten und fünften Deutſchland ſo entſetzlich verwüſtet und die friedeliebenden Künſtler verſcheucht hätten. Mit allen dem nannte Ditmar ſein Vaterland unter Heinrichs Regierung ein blühendes Paradies des Ueberfluſſes und der Sicherheit *e*). Er ſchenkte dem ſchon im Jahr 968 errichteten Dom von Merſeburg einen goldnen Altar und viele andre Koſtbarkeiten *f*). Noch heut zu Tage bewundert man im Dom zu Bamberg ein Kunſt-

e) *Ditmar.* p. 318.

f) *Chronicon Episcoporum Merseburgensium ex Codice MS.* ap. *Ludwig* Reliq. MSS. T. IV. p. 357... "Anno 1021"... dedit hic Imperator nobis plurima diuino officio conuenientia, scilicet tria plenaria, vnum de auro et eburnea tabula ornatum, quod minimum est; secundum, auro, gemmis et eburnea tabula ornatum, quod pretiosius est; tertium auro, electro et pretiosissimis Gemmis artificiose decoratum, quod optimum est..... *Tabulam* altaris auro et gemmis honorifice distinctam."

werk aus Heinrichs Zeitalter *g*). Es besteht in einem 8 Schuhe und 3 Zoll hohen und 2 Schuhe 3 Zoll breiten Altar, woran verschiedene biblische Geschichten sehr fein in Onyx geschnitten sind; z. B. Adam und Eva mit Aepfeln in den Händen, Kain und Abel mit der Inschrift CHAIN ABEL, Abraham und Isaak mit den Worten ABRAHAM IXAC, und in der Mitte die Geburt Christi worunter die Worte NATIVITAS XSTI zu lesen. Es müssen übrigens in dem erwähnten Dom noch mehrere Kostbarkeiten vorhanden gewesen seyn, da eine große Anzahl in dem Verzeichnisse der Schenkungen Heinrichs und seiner Gemahlin Kunegunde aufgezählt wird *h*).

g) Von Murr, Merkwürdigkeiten von Bamberg. (1799. 8.) S. 93.

h) In der sehr seltenen *Legenda Sancte Kunegunde* (Brüssel 1484. 4.) liest man Cap. 11 . . "Idem Monasterium omni ornatu decorauit. Ante principale Altare *Yconam* de auro et lapidibus pretiosissimis statuit." In der *Legenda S. Henrici IV.* p. 20 . . . "Obtulit autem altare aureum ponderis pretiosi. Metalli decoctione et Ymaginum expressione redimitum." In dieser Stelle bedeutet metallum decoctum Email, wie ich in der Folge zeigen werde. Aurum coctum heißt sonst auch bey den Schriftstellern des Mittelalters das feinste Gold. *Chartular. maior Monast. pro bonis Castrodun* c. 21. ap. Carpentier Gloss. T. I. p. 394. "Dedit mihi domnus Albertus Abbas . . quatuor libras *cocti auri*, centum librarum denariorum pretii." In den Provencalischen Dichtern wird es or bouli genannt.

Es ist zu bedauern daß uns von Murr der die Alterthümer in Bamberg aus Heinrichs Periode mit vielem Fleiß beschrieben, keine genauere Nachrichten von den daselbst befindlichen "uralten auf Goldgrund gemahlten Tafeln" in der Franciscaner Kirche *i*), und von der "auf Goldgrund gemahlten Kreuzigung Christi" in der Marien Kirche *k*) mitgetheilt hat. Gewiß haben die deutschen Mahler viele Scenen aus dem Lebenslaufe der im Jahr 1200 durch Innocenz den dritten canonisirten Kunegunde in den alten Bambergischen Kirchen vorgestellt. Der Jesuit Gottfried Henschen sahe wenigstens noch im Jahr 1660 gleich beym Eingang der vorigen Stefans-Kirche ein uraltes Gemählde, das die Kaiserinn abbildete, wie sie eine Schale hält, woraus sie die

i) Murr, am a. O. S. 135.

k) Murr, am a. O. S. 149. In Deutschland wurde damahls schon auf Goldgrund gemahlt, wenigstens erkläre ich Iconam de auro so (S. not. h.). Sonst pflegt man die auf solche Weise ausgeführten Bilder deauratas picturas zu nennen. In dem von *Guillielmo da Santo Paulo* im Jahr 1338 aufgesetzten Inventario der Schätze des Doms von Benevent, werden erwähnt: "Quedam Tabule in quibus erant depicte imagines deaurate cum figuris Saluatoris et beate Marie." S. *Borgia*, Memorie di Benevento. T. III. p. 306. Vergleiche eine ähnliche Stelle in den Preuves à l'Histoire de Bretagne par *D. Hyacinthe Morice*. T. II. p. 1161.

Bauleute der erwähnten Stiftskirche im Jahr 1019 bezahlt hat *l*).

In Baiern zeigten sich im zehnten Jahrhundert, wo nach den Stürmen des Krieges ein Zwischenraum der Ruhe und des Wohlstands eintrat, die ersten Keime des künstlerischen Triebes. Aventin *m*) erzählt nähmlich, man habe die Statuen des Herzoges Heinrich I. und seines Feldherrn Ratho zu Pferde mit ihren Waffen aus Gyps geformt, darauf durch Feuer gehärtet und sie zu Mauerkirchen im Jahr 948 aufgestellt. Wahrscheinlich waren sie aber aus gebranntem Thon, da sich dergleichen Werke aus Gyps nicht brennen lassen.

Die Klerisey hatte die Künste wie sie damahls waren, fast allein an sich gezogen und brauchte sie zum Dienst der Kirche, daher waren die meisten Künstler welche in dieser Periode blühten, Mönche. Von diesen stammen daher die alten zu Fulda aufbewahrten Kunstwerke

l) "In ala dextera ad ingressum lateralem *depicta* est S. Kunegundis cum lance illa etc." *Acta Sanctorum* Antwerp. m. Mart. T. I. p. 271.

m) *Auentinus*, Annales Boiorum. Lib. V. p. 301. (1627. F.) "Hainricus et dux copiarum eius Ratho, in monumentum tantae victoriae ....., armati, equis insidentes, quemadmodum praelio interfuêre, e gypso ficti et expressi, induratique igne, in templo Deiparae Virginis apud Mauerkirchen pagum Boiariae Noricum dedicati, positique anno aere Christianis 948, quo adhuc visuntur, servantur, monstrantur."

her, die gewiß im zehnten Jahrhundert ausgeführt worden sind *n*).

Im Jahr 983 ließ Gebhard der zweyte, Bischof von Constanz, verschiedene Klöster in Schwaben mit Gemählden schmücken und besonders das Kloster zu Petershausen mit großer Pracht erbauen *o*). Ueberhaupt wurden damahls die Canonici bey den Domstiften und die Mönche fleißig angehalten die bildenden Künste zu treiben. Da sie gemeiniglich Schreiber waren, so legten sie sich auch auf das Mahlen, um die Anfangsbuchstaben zu zieren und hier und dort Miniaturen in die Bücher einzumahlen. Von der Glasmahlerey hat man, wie ich glaube, um diese Zeit noch nichts in Deutschland gewußt, hingegen verstand man allgemein die Kunst auf Wände zu mahlen. Heinrich I. ließ z. B. wie Luitprand erzählt, seinen über die Ungarn erfochtenen Sieg in einem Saal des Schlosses zu Merseburg so künstlich abmahlen, daß man glaubte, man sehe eher die Sache selbst, als eine Vorstel-

n) S. *Schannat*, Diocces. et Hierarch. Fuldens. p. 135. *Historia Fuldens.* p. 18. 19. 23. *Brower*, Antiquitates Fuldens. p. 168.

o) Stengelius *Monasterologia Benedictina*, ap. *Kuen* Script. Rer. Monast. T. I. p. 41. "Iussitque omnes parietes recto tramite sursum sine vestibulis construi, ita vt laquearia templi in modum crucis suspensa esse videantur. Quae laquearia deauratis baculis in modum stellati coeli vndique decorauit; muros vero per circuitum *varia pictura* perornauit.

lung davon *p*). Unter der Regierung dieſes Kaiſers geſchahen auch an andern Orten Verſuche in der Mahlerey. An der Kuppel des Chors der gegenwärtig zerſtörten Kirche zu Memleben, befand ſich ein Gemählde das den Heiland vorſtellte, aus deſſen Seite Blut auf die Erde floß und vor dem einige Nonnen bethend auf den Knien lagen. Dieſes Gemählde war im Jahr 1729 noch ganz vorhanden *q*); und im Jahr 1791 ſah Herr Stieglitz *r*), obgleich vieles nicht mehr deutlich zu erkennen war, doch noch einige Ueberbleibſel von rothen und blauen Gewändern. Schamelius ſchätzte es ſehr hoch und rühmt die Mahlerey als ſehenswerth und merkwürdig; um ſo mehr bedauernswürdiger iſt es, daß man die Kirche nicht höher geachtet und dieſen heiligen Ueberreſt der deutſchen Kunſt aus Heinrichs Zeitalter gänzlich vernachläſſiget hat. Denn gegenwärtig ſind die wenigen Trümmer des Gemählde

p) *Luitprandi* Historia. L. II. c. 9. ap. *Muratori* Scr. Rer. Ital. T. II. p. 438. "Hunc vero triumphum — ad Meresburgum Rex in superiori coenaculo domus per Zographian i. e. picturam notari praecepit, adeo vt rem veram potius quam verisimilem videas."

q) *Historia Monasterii Memlebiani*, ap. *Schamelium*, in Thuringia Sacra. p. 748 sq.

r) Ueber die Ruinen einer alten Kirche zu Memleben an der Unſtrut; in C. E. Weiße's Muſeum für die Sächſiſche Geſchichte. Th. I. St. I. S. 84. (1794.)

durch die Abtragung des Chors zugleich mit verwüstet worden *s*).

Daß die Mahlerey im zehnten Jahrhundert häufiger als man gemeiniglich glaubt in vielen Gegenden Deutschlands geblüht habe, kann man durch mehrere Nachrichten beweisen. Gegen das Ende des erwähnten Jahrhunderts wurden zum Beyspiel in Trier verschiedene Kirchen mit Gemählden verziert, und auf einer daselbst im Jahr 981 unter Otto dem zweyten gehaltenen Synode, der Kirche des heiligen Paulinus einige Bilder wieder zu erkannt, die derselben entwendet worden waren *t*).

Bischof Bernward von Hildesheim war einer der ausgezeichnetsten Liebhaber und Sammler von Heiligthümern und Kirchengeräthen, und brachte aus Italien mehrere Kunstsachen mit, von denen wahrscheinlich eine gewisse Anzahl an die Quedlinburgische Stiftskirche gekommen ist *u*). Er besaß und übte fast alle schöne Künste in einem Grad von Vollkommenheit, dem man im zehnten Jahrhundert nur an dem Hof der Griechischen Kaiser gleichkam; er that sich in der Mahlerey, Bildhauerey und in Mustivischen Arbeiten sehr hervor. Ueberdieß schonte er weder Mühe noch Unkosten um gute Muster

s) Ebendaselbst. S. 103.

t) *Acta Synodalia*, ap. *Hartzheim* Concilia Germaniae. T. II. Sacc. X. p. 663. *Brower*, Annales Treuirens. L. X. c. 3.

u) J. A. Vallmann, Abhandlung von den schätzbaren Alterthümern zu Quedlinburg. S. 23. (1776. 8.)

zu erhalten und sie von geschickten jungen Leuten oder Meistern welche er aufsuchte, nachahmen und vervollkommnen zu lassen *v*). Sein Biograph will ihm sogar die Erfindung der Mosaik-Mahlerey zu schreiben; vermuthlich war diese Kunst damahls in Deutschland wenig bekannt und wurde nur von Griechischen Künstlern getrieben. In Frankreich war sie schon höher gestiegen, wie man unter andern aus dem Fußboden urtheilen kann, den der Schatzmeister Vidon im Dom zu Rheims im Jahr 1099 verfertigen ließ *w*).

v) *Vita S. Bernwardi*, ap. *Leibn.* Script. Rer. Brunsv. T. I. c. 4. p. 455. C. V. p. 442 . . . "Non aliquid artis erat, quod non attentaret. Scriptoriae non in monasterio tantum, sed in diuersis locis studebat, vnde et copiosam Bibliothecam — comparauit. Picturam vero et Fabrilem atque Clusoriam (Fusoriam?) artem nunquam neglectam patiebatur." Fusoria Ars ist die Kunst vielfarbige Glasflüsse zur Mosaikmahlerey zu verfertigen; die Byzantiner nennen das aus Glasfluß verfertigte χυμευτόν. S. *Chilmead* ad Malalam. T. II. p. 161. Im *Chronico Abbatiae S. Trudonis*. L. VI. p. 203. kommen daher Imaginiolae fusili opere caelatae vor; wahrscheinlich in Formen gegossene Bilder, und so sind auch die Vitrea vascula anaglypha Fusilitate caelata beym *Petrus Damianus*, Vitâ S. Odilonis, C. 13 zu erklären.

w) *Baugier*, Memoires historiques de la Province de Champagne, T. I. p. 301.

Alle Zeugniſſe welche ich angeführt habe beweiſen, daß ſich die ſchönen Künſte in Deutſchland nie gänzlich verloren haben, daß ſie ſelbſt in finſtere Kloſtermauern aufkeimten und hier und dorthin ihre wuchernden Ranken verbreiteten. Selbſt in Italien wurden in keiner Dom- oder Kloſterſchule die Mahlerey, Bildhauerey und Baukunſt mit ſo vielem Eifer betrieben, als zu Paderborn unter der Leitung des Biſchofs Meinwerk (von 1009 bis 1036) *x*). Er verehrte ſeinem Kloſter viele koſtbare Sachen, welche eben ſo viele Beweiſe von der Geſchicklichkeit der gleichzeitigen Künſtler ſind *y*); unter andern einen mit Reliefs verzierten Becher, woran die Marter des heiligen Stefanus abgebildet war, und 33 Steine von Cryſtall *z*). Als er auf den Gedanken kam eine Kirche zu bauen, ſo wollte er ſie völlig nach derjenigen errichten welche ſich beym heiligen Grabe zu Jeruſalem befindet, und ſchickte deßhalb einen ſeiner Vertrauten den Abt Wino dahin, der ihm die genaueſten Maße überbringen mußte *a*).

x) *Vita B. Meinwerci*, Patherbornensis Ecclesiae Episcopi. cap. LII. p. 49. (Ed. C. Brower. Mogunt. 1616. 4.) "Studiorum multiplicia sub eo floruerunt exercitia et bonae indolis iuuenes strenuè instituebantur — quorum in scripturâ et picturâ, iugis instantiâ claret multipliciter hodierna experientia."

y) *Ibid.* c. LIII. p. 49.

z) *Ibid.* c. LX. p. 76. "Calix fusilis argenteus XXX marcarum, in quo opere passio S. Stephani continebatur. — Lapides crystallinos XXX."

a) *Ibid.* c. LXX. p. 79.

Das Beyspiel dieses achtungswürdigen Mannes blieb für Deutschland nicht unfruchtbar. Der Bischof Offo von Merseburg schmückte im Jahr 1070 die Domkirche mit Gemählden *b*), und sein Nachfolger Albuin, der die Würde eines Bischofs ums Jahr 1101 bekleidete, die Sakristey mit Vorstellungen aus dem alten und neuen Testament *c*).

Die Bildnisse der Aebtissin Walburgis und ihres Vaters des Königs Richard von England in schwarzer Kleidung, die noch an der Wand in der Kirche der ehemahligen Mönchsabtey zu Hildesheim, deren Regentinn Walburgis war, gewiesen werden, gehören ebenfalls zu den Werken dieses Zeitalters *d*).

Von der Kunst Gemählde zu flicken, finden sich im eilften Jahrhundert nur wenige Spuren. Jedoch wird unter den Geschenken des Erzbischofs Lupold an eine

b) *Chronicon Episcoporum Merseburgensium ex Codice MS.* ap. Ludwig, Reliquiae MSS. T. IV. p. 372. "Anno 1070. Picturam sanctuarii nostri arte satis elaboratam, pulchre variatam, impingi curauit." Vergl. S. 334.

c) *Chronicon* l. c. p. 385. "Anno 1101 . . . Hunc vero decorem huic addidit ecclesiae; parietes interioris sanctuarii cum laqueari colorari praecepit, vetus et nouum testamentum in pari modulo colorari praecepit.

d) Mahlerische Reise nach Rom. Th. I. S. 121.

Kirche in Mainz, im Jahr 1055, ein Gewand aufgezählt, worin die Figur eines Thiers eingewebt war *e*).

Unter den Mönchen welche sich gegen das Ende dieses Zeitraums mit der Mahlerey beschäftigten, sind Immo, Tutilo und Notker, welche im Kloster zu St. Gallen lebten, die bekanntesten *f*). Notker wird als ein Mahler gerühmt, welcher die Thüren und Gewölbe der Kirchen, wie auch die zum Gottesdienst nöthigen Bücher durch seinen Pinsel verziert hat *g*); Tutilo aber als Verfasser des bekannten Werks de omni scientia artis pingendi *h*). Um eben diese Zeit lebte der heilige Thiemo (1082), Abt des Benedictinerklosters zu St. Peter in Salzburg. Schon in seiner Jugend erweckte er große Erwartungen von sich, da er, wie seine Biographen bemerken, schöne Werke der Mahlerey, Bildhauerey und

e) *Gudeni*, Codex Diplomat. T. I. p. 22. Nro. XII. "Duas distincti coloris casulas, purpuram dorsalem, alteramque quae altare coperit, effigie bestiali intextam."

f) *Eckhardus iunior* de Casibus Monasterii S. Galli; ap. *Goldastum* SS. Rer. Alemannic. T. I. P. I. p. 26. 28. 44. 55. etc.

g) *Eckhardus* l. c. p. 26.... "Picturas etiam et anaglyphas carminibus, et epigrammatis decoravit singulariter pretiosis."

h) S. *Raspe* Critical Essay on Oil-painting. p. 73. *Morelli* Codd. MSS. Bibl. Nanian. p. 33. Lessings Beyträge zur Geschichte und Literatur. S. 283.

Steingießerey verfertigte *i*). Es ſollen ſich noch gegenwärtig in der Kirche des erwähnten Kloſters viele Kunſtſachen, unter andern eine Statue der Maria auf einem Altar von ihm befinden, die er wie ſich der Verfaſſer der Chronik ausdrückt, durch einen "beſondern in unſern Zeiten gänzlich verfallenen Mechanismus, aus Stein gegoſſen hat *k*)." Ebenfalls werden in der Schatzkammer des Kloſters einige aus Elfenbein geſchnitzte Bilder, als ein heiliger Benedictus, Chriſtoph u. ſ. w. als Arbeiten von Thiemo gewieſen.

Ich darf hier auch den Biſchof Burchard von Worms nicht mit Stillſchweigen übergehen; er ließ nähmlich ums Jahr 1000 ſeine Cathedralkirche auf mancherley Art verzieren und die Capitäle der Säulen darin vergolden *l*).

i) S. *Annales Boicae.* T. III. p. 151. *Raderi* Bavaria sacra. p. 121. Auszug der Chronica des Benedictiner Kloſters zu Salzburg. Salzburg 1782. Th. I. S. 173 u. f.

k) Ebend. S. 138. Ob man Statuen aus Stein gießen kann, mögen die Mineralogen entſcheiden. So viel iſt aber gewiß, daß verſchiedene Säulen und Kunſtſachen, welche zu Nimes, Arles und Lyon als aus Stein gegoſſen gewieſen werden, von Granit verfertigt ſind. Vielleicht beſtand die Kunſt unſers Thiemo in einem unermüdlichen Fleiße und in einer beſondern Geſchicklichkeit den Granit zu bearbeiten.

l) *Chronicon Wormatiense.* cap. 19. ap. *Ludwig* Reliquiae MSS. T. II. p. 62. "... tunc capita columnarum nec non quadratos lapides in gyro

Daß die Künste in Böhmen wie im übrigen Deutschland bedeutende Fortschritte gemacht haben, erhellet aus dem Zeugnisse des Kosmas von Prag *m*), der einen gewissen Bozethecus, Abt von Sazau zugleich aber auch Mahler, in seiner Geschichte beym Jahr 1095 anführt. In diesem Stifte haben sich noch mehrere Künstler gebildet; besonders der Abt Reginhardus der sich mit der Mahlerey im Jahr 1162 beschäftigte *n*).

Die Kloster-Chroniken und Urkunden von Baiern nennen uns eine Menge Mönche, welche um eben diese

monasterii circumpositos deauranit, et omne monasterium variis ornamentis decoranit vndique.

m) *Cosmas Pragensis* ad an. 1095. "Hic pingere venustissime meminit, fingere vel sculpere ligno, lapideque ac osse tornare peroptime nouit. Ipse siquidem locum illum (Monasterium Sazauiense) laudabiliter omni ornatu, sicuti hodierna die apparet, decoranit. Ecclesiam longitudine, altitudine venustissime ampliando fundauit, imo palliis, campanis, crucibus, et omnibus monasticis rebus adornauit. Coenobium totum omni ex parte aedificiis et omni supellectili renouauit. Huius siquidem studium ad omnia necessaria monastica vtilitatis vigilabat etc.

n) *Continuator Cosmae Pragensis* ad annum 1162. p. 363. Fuit in eo (Reginhardo) peritia pingere vel sculpere quaslibet imagines ligno vel osse vel etiam diuersi generis metallo, fabrilis quoque non ignarus fuit artis, et omnis quae ex vitro fieri solet compositionis.

Zeit die Mahlerey ausübten; zum Beyspiel einen gewissen Weinher oder Weczil, Mahler und Mönch zu Tegernsee o).

Daß man in Deutschland im eilften Jahrhundert ausländische Gebäude nachzuahmen gesucht, wird in einer Geschichte der deutschen Architectur weitläuftig erwiesen werden; jedoch muß ich hier ein einziges auffallendes Beyspiel erwähnen. Als unter dem zwölften Bischof von Bremen Bezelius (1035 — 1043) der alte Dom mit allen Schätzen und Alterthümern aufbrannte, so fing er zwar wieder an einen neuen Dom zu bauen und zwar nach dem Muster der Cathedralkirche in Cölln, wo er vordem Domprobst gewesen war, allein er starb darüber und brachte es nur so weit, daß die Säulen, Bogen und Seitenmauern fertig wurden p). Der folgende Bischof Adelbertus (1043 — 1073) ein aufgeklärter aber stolzer Geistlicher, vollführte den Bau weit prächtiger als sein Vorgänger den Anfang gemacht hatte, verließ jedoch ganz den Plan des Doms in Cölln und nahm den der Cathedralkirche von Benevent im Königreich Neapel zum Muster. Da er seine Arbeit sehr beschleunigen wollte, so ließ er die Stadtmauern und Thürme niederreissen und

o) Westenrieder bey Riebel Geschichte der Deutschen. Th. II. S. 29.

p) *Adam Bremensis*, Historia ecclesiastica. L. III. c. 121. p. 34. "Iactis sequenti aestate fundamentis ad formam Coloniensis ecclesiae disposuit huius nostrae magnitudinem perficere."

wandte die Steine zum Bau an, der jedoch erst im Jahr 1440 beendiget wurde *q*). Der Dom von Benevent war ein im späten Römischen Geschmack aufgeführtes Gebäude und mußte dem Bischof, der alles Fremde und Ungewöhnliche liebte, mehr als die damahls noch sehr einfachen deutschen Kirchen gefallen. Für unsern Zweck verdient endlich noch bemerkt zu werden, daß Adelbert einen Italiänischen Mahler, Nahmens **Trasimondo** in seinen Diensten hatte *r*). Wahrscheinlich mußte dieser

q) Adam von Bremen klagt sehr darüber und schließt mit den Worten: .. surrexit ecclesiae murus, cuius formam ante Bezelius ad instar Coloniensis incoepit, ipse vero ad exemplum *Beneuentanae domus* cogitauit perducere. L. c. c. 121. p. 81. Ich habe mich vergebens bemüht, in den Schriften von Della Vipera, Borgia und anderer, welche von dem Dom in Benevent handeln, Nachrichten über das Alter desselben zu finden. Die alte Cathedralkirche von Benevent war sehr früh verfallen, wie De Vita (Thesaur. Rer. Benevent. T. II. p. 415.) versichert, wurde aber im Jahr 1114 von den Longobarden wieder vergrößert. *Falco*, ad an. 1114. "Hoc anno Ecclesia beatae Mariae de Episcopio ampliata est per consilium *Landolfi della Greca*." Im Zeitalter Adalberts muß sie noch unversehrt gewesen seyn. Vergl. *Borgia*, *Memorie di Benevento*. T. III. p. 43.

r) *Bruno*, Historia belli Saxonici ap. *Freher* Script. Rer. Germ. T. I. p. 102. "*Transmandus* . . . fuit autem pictor ab Italia."

Künstler im Dom arbeiten; ob sich aber noch von ihm bis auf uns einige Werke erhalten haben, kann ich nicht sagen, da es gänzlich an einer genauen Beschreibung dieses merkwürdigen Gebäudes fehlt.

Die alten Freskomahlereyen, welche das Rathhaus von Ulm zierten, gehören wahrscheinlich auch in diese Periode. Sie sind nebst den Reimen, welche zur Erklärung der abgebildeten Gegenstände dienten durch die Länge der Zeit fast gänzlich unkenntlich gemacht, wiewohl es dieser Ueberrest deutscher Kunst verdient hätte mehr geschont zu werden *s*). Unstreitig waren im eilften Jahrhundert in vielen Städten Mahlereyen vorhanden, von deren Werth wir aber, da sie fast alle verwüstet sind, nicht mehr urtheilen können. Unter den Handschriften des Klosters von St. Gallen wird zum Beyspiel ein Band aufbewahrt, worin auch Reime zu den Gemählden der Kirche von Mainz, vom alten und neuen Testament vorkommen, welche auf Befehl des Erzbischofs Aribon zu Mainz im eilften Jahrhundert abgesungen wurden *t*). Auch finden sich daselbst Verse zu den Mahlereyen des Klosters von St. Gallen, die durch die Bemühungen des Abts Bur-

s) Gerckens Reisen. Th. I. S. 94.

t) Den Titel der Handschrift gibt Gerbert (Iter Alemannicum. p. 106.) folgendermaßen an: Versus ad Picturas domus dei Moguntinae vet. et nov. test. Aribone Archiepiscopo lubente modulati.

chards, der unter Otto dem ersten im zehnten Jahrhundert lebte, verfaßt worden sind *u*).

Die deutschen Kaiser machten sich, wie ich schon bemerkt habe, um den Flor der Künste nicht wenig verdient. Otto der dritte schenkte dem Bischof von Cölln im Jahr 1002 ein aus Onyx gearbeitetes Gefäß *v*), und Conrad der zweyte befahl auf einer unter ihm im Jahr 1025 gehaltenen Synode, daß jede Kirche mit einem Gemählde, vorzüglich der Madonna versehen seyn sollte *w*). Ueberdieß wurden die Künstler damahls von vielen Leuten beschäftigt, die Gemählde und Statuen, um Vergebung ihrer Sünden zu erhalten und die Freuden des Paradieses genießen zu können, verfertigen und in den Kirchen und Capellen aufstellen ließen *x*).

u) Gerbert am a. O. S. 107. Versus ad Picturas Claustri S. Galli Purch. Abb. iussu.

v) Tangmarus in vita S. Bernwardi ap. *Leibnitz* SS. Rer. Brunsv. T. I. p. 456. "Inter alia (schenkte der Kaiser) *Onychinum* vas magni pretii. Vergleiche *Hartzheim* Concilia Germaniae. T. III. p. 24.

w) *Hartzheim* Concilia Germaniae. T. III. p. 60. 93. 94.

x) Ein solches Gemählde wird Ancona und Annunciata in den Schriftstellern dieses Zeitraums genannt. So kommt ancona auch noch vor in dem Testament des Marcheses von Mantua, Franzesco Gonzaga vom Jahr 1444, im *Cod. Dipl. Ital.* T. III. p. 1790. "Item volo et iubeo quod de bonis meis fabricetur una capella, quae capella fulciatur appara-

So wie in Italien im eilften und zwölften Jahrhundert eine Menge Bilder in Umlauf kamen, welche man nicht für Werke sterblicher Hände hielt, sondern dem

mentis, missali, *Ancona* et aliis necessariis" Villehardouin c. 119. nennt ein solches Bild *Ancone*, welches mit *Ansitte* in einem Testament vom Jahr 1401 in den *Preuves à l'Histoire de Bretagne* T. II. p. 170. gleichbedeutend ist. Man sagte auch cona statt ancona. S. *Vghelli* Ital. *Sacra*. T. II. p. 413. In den Fragmenten einer alten von Muratori (Antiq. Med. aeui T. III. p. 271) bekannt gemachten Römischen Geschichte finde ich: "Vna nobelissima *Cona* de lo altare, de alabastre, opera Pisana valore de mille fiorini." Merkwürdiger ist folgende Inschrift unter einem alten zu Rimini befindlichen Gemählde, welche Cancellieri vor wenigen Jahren ans Licht gestellt hat: All nome di Dio: amen. E a di primo die Giugnio MCCC io Laorenzo di Martinino da Virnechie o fato dipigniere questa *Anchona* per rimedio de l'anima mia e de' miei pasati. Io Magiestro Domenicho di Nicholò da Firenze in Vinegia a Stazone in su chanuto di Bancheria e a chasa io dipito la detta anchona. Deo Grazias (S. *Cancellieri* de Secret. Nov. Basilic. Vatic. T. III. p. 1465.). Das Hauptgemählde in der Kirche wird auch mit dem Nahmen Bot (S. Consuetud. MSS. Monast. S. Crucis Burdegal. ad an. 1305. ap. Carpentier Lex. Med. aeui. T. I. p. 602.), oder Maiestas bezeichnet. Der gelehrte Garampi hat in seinen Anmerkungen zur Legende der heiligen Chiara von Rimini folgende Stelle aus dem Testament eines Giannino Ugolinuccio, der

Evangeliſten Lukas zuſchrieb, ſo verbreiteten ſich auch viele ähnliche in Deutſchland y). Noch gegenwärtig werden in einigen Oeſterreichiſchen Klöſtern Bilder gewieſen, deren Urheber der erwähnte Evangeliſt ſeyn ſoll. Den Beweiſen aber, welche man wider die Meinung des gelehrten Manni, der alle dieſe Gemählde für Werke eines Mahlers aus dem eilften Jahrhundert Luca Santo genannt annahm, angeführt hat, kann ich noch hinzufügen,

zu Monteſiore bey Rimini im Jahr 1350 ſtarb, mitgetheilt, worin dieſer Ausdruck vorkommt. "Item reliquit et iussit, quod in Majestate de Plano porte Burghi dicti castri Montisflor. pingantur figure S. Marie et S. Iohannis de suis denariis pro merito anime sue." (*Garampi* Note alla Legenda. p. 41.). In einem im J. 1290 aufgeſetzten Inventarium der Schätze der Kirche von S. Maria die Caſtello (bey Garampi am a. O.) wird endlich noch "Vnus cereus consuetus accendi ante Maiestatem" erwähnt.

y) S. *Chronic. Erfort.* ap. *Menken*, SS. Rer. Germ. T. III. p. 270. *Greiderer*, Germania Franciscana. T. I. L. II. c. 12. p. 98. Greiderer beſchreibt auch ein altes wahrſcheinlich im Jahr 1367 verfertigtes Gemählde mit den Worten: MP. ΘΥ. IC. XC. Die in Deutſchland zerſtreueten alten Bilder mit Griechiſchen Buchſtaben verdienen von denjenigen, welche Gelegenheit haben, genau unterſucht zu werden. Sie kamen gröſtentheils mit den Mönchen aus Conſtantinopel, vorzüglich während den Kreuzzügen. Siehe über eine Altartafel mit Griechiſchen Inſchriften *Hontheim*, Prodromus Historiae Treuirensis. T. II. p. 101.

daß der Evangelist Lukas schon in dem unter Basilius Porphyrogenetus im Jahr 980 verfertigten Menologio der Griechischen Kirche, als ein Mahler erwähnt wird z). Die zahllosen wunderthuenden Bilder welche von den deutschen Schriftstellern dieses Zeitraums aufgezählt werden und in die Classe derjenigen Dinge gehören, welche die Geistlichkeit brauchte um den Pöbel zu täuschen, übergehe ich mit Stillschweigen a).

Im zwölften Jahrhundert scheinen sich die bildenden Künste besonders dadurch erhoben zu haben, weil der hohe Klerus alles darauf verwendete b), Kirchen und Klöster zu verzieren und auf den Concilien befahl, daß heilige Gebäude mit Kunstsachen geschmückt seyn sollten. Es gab selbst unter den hohen Geistlichen Männer, die nicht ungeschickt waren den Pinsel zu führen.

Als Hartmann Prior des St. Blasii Klosters im Schwarzwalde ungefähr im Jahr 1194 ein neues Stift an der Oesterreichischen Gränze bauete, so verschönerte er es nicht allein mit Büchern, Mahlereyen und zum Got-

z) *Menologium S. Ecclesiae Graecae.* T. I. p. 125. Λουκᾶς ὁ Εὐαγγελιστὴς ... ἰατρὸς καὶ ζωγράφος.

a) S. z. B. *Greiderer*, Germania Franciscana. T. I. p. 383. *Annales Ord. Cisterciens.* T. II. ad an. 1119, 1146, 1148, 1152 etc. *Auberti Miraei*, Chronic. Ord. Praemonstr. ad an. 1152. ap. *Kuen* SS. Rer. Monast. T. III. p. 29.

b) Acta Concilii Magdeb. an. 1166. ap. *Hartzheim*, Concil. Germ. T. III. p. 799.

tesdienſt nöthigen Gewändern, ſondern nahm auch geſchickte Schreiber, Mahler, Bildhauer und Metallarbeiter zu ſich c). Mehr als alles andre trug jedoch in dieſem Zeitraum zur Fortbildung der Künſte die Entſtehung eines dritten Standes bey, die erfreulichſte Erſcheinung in der Geſchichte von Deutſchland. Durch das Gedeihen des ſtädtiſchen Lebens wurde eine glückliche Revolution bewirkt, denn ſo lange die Stürme der Ariſtokratie wütheten, konnte unmöglich irgend ein Keim der Kunſt, außer in Kloſtermauern, aufblühen. Rom fing ebenfalls in dieſem Zeitraum an, durch ſeine, noch von dem Untergang gerettete Meiſterſtücke der Kunſt, die Aufmerkſamkeit der übrigen Europäiſchen Nationen zu erwecken. Dieſe erkannten daß ihm, ſelbſt in ſeinem Schutt, nichts beykomme, und ſchloſſen daraus, was Rom müſſe geweſen ſeyn, da es noch in ſeinem Glanze war. "Hier bewundern", ſagt ein gleichzeitiger Schriftſteller Hildebert, "die Götter ſelbſt ihre Bilder und wünſchen ſo auszuſehen wie dieſe. Die Natur hat ſie nicht ſo ſchaffen können, wie ſie Menſchen Hände gebildet haben. Sie leben

c) *Auctor Vitae beati Hartmanni* apud *Hieron. Pez*, Scriptor. Rer. Austriac. T. I. p. 132. D. "Honorem loci aedificiis, libris, picturis, palliis et religiosis viris amplianit, et tempora sua honestate et probitate exornauit. Und S. 133. "Erant sub eo et alii viri praedicandi, ingenio et artibus praediti, scriptores, pictores, sculptores, fusores, et aliis artibus praeclari."

gleichsam und werden nicht wegen ihres Ansehens, sondern wegen der Geschicklichkeit der Künstler verehrt. Rom wäre eine glückliche Stadt, wenn sie entweder keine Herren hätte, oder die Treulosigkeit in ihr zur Schande gerechnet würde *d*)." So schwach diese Empfindung auch war, so mußte sie doch wenigstens einige Begierde zur Nachahmung erwecken. Auch wagten sich wirklich Mahler und Bildhauer an größere Werke, wie uns die noch in alten Kathedralkirchen übrig gebliebenen Bildnisse der Bischöfe zeigen. Auch möchte ich behaupten, daß die Bildhauerey in dieser Periode bedeutende Fortschritte gemacht habe; die Statuen der deutschen Kaiser, z. B. Friedrichs des kriegerischen, und andrer, welche sich in der Stefanskirche zu Wien befinden, übertreffen beynahe die Gemählde welche aus eben dem Jahrhundert auf uns

d) *Hildebertus* Cenomanensis. ap. *Bulaeum* Histor. Vniv. Paris. T.I. p. 459.

Par sibi Roma nihil, cum sis prope tota ruina;
Quam magni fueris integra, fracta doces.

Und:

Hic superûm formas superi mirantur et ipsi,
Et cupiunt, fictis vultibus esse pares.
Non potuit natura Deos hoc ore creare,
Quâ miranda Deûm signa creauit homo.
Vultus adest his numinibus, potius coluntur,
Artificum studio, quam deitate suâ.
Vrbs felix! si vel Dominis vrbs illa careret,
Vel dominis esset turpe carere fide.

gekommen sind *e*). Die wandernden Mönche welche aus Griechenland und Italien nach Deutschland kamen, brachten ferner mancherley Kunstwerke mit; besonders Mosaiken, Gemählde, und fein gearbeitete, emaillirte Reliquien-Kasten. Diese dienten wahrscheinlich unsern Künstlern zum Muster, daher wir auch unter den Schenkungen an Kirchen ähnliche Kostbarkeiten erwähnt finden *f*).

Unter den Vorstellungen welche man im zwölften und dreyzehnten Jahrhundert aus dem alten und neuen Testament entlehnte und in Kirchen und Klöstern in Mahlereyen und Reliefs darstellte, verdient vorzüglich eine gewisse Anzahl unsre Aufmerksamkeit, welche auch gleich nach der Wiederauflebung der Künste in Holz geschnitten und in ein Buch zusammengebracht wurde, das unter dem

e) S. *Hergott*, Monumenta Domus Austriacae. T. III. (Pinacotheca.) P. II. Tab. XXV. Nro. 4. T. III. P. II. p. 7.

f) Siehe die Beschreibung der Geschenke der Kaiserinn Beatrix Gemahlinn Friedrichs I., an den Dom zu Speyer, bey *Eisengrein*, Chronicon Spirens. p. 32. und Linzel, Beschreibung der Kaiserlichen Begräbnisse zu Speyer. S. 72. ferner den *Codex Lauresh. Diplom.* ad an. 1167. T. I. p. 173. Von den Arbeiten der Mönche in dieser Gattung redet *Hueber*, in Austria ex Archiuis Mellicensibus illustrata. App. III. Nro. * *. und von den Kunstsachen, die Hermann der Dritte, Erzbischof zu Cölln im Jahr 1125 verfertigen ließ, der Verfasser der Cronica von Cölln. S. 167.

Nahmen *Biblia pauperum* bekannt ist g). Zwey Reliefs, welche noch gegenwärtig im Dom zu Bremen befindlich seyn sollen, haben mit zwey Bildern in den *Bibliis pauperum* die größte Aehnlichkeit, und es ist wahrscheinlich daß daselbst noch mehrere Reliefs gewesen, aber bey dem neuen Baue des Doms vom Erzbischof Adalbert, im Jahr 1062 zu Grunde gegangen sind. Diese biblischen Bilder dienten zum Unterricht des Volks, und der Gebrauch Kirchen damit zu verzieren, war nicht nur in Deutschland sondern auch in andern Ländern bis zum Anfang des funfzehnten Jahrhunderts. So ließ, um nur ein Beyspiel anzuführen, der Cardinal Johann da Torrecremada die Kirche alla Minerva zu Rom mit vier und dreyßig Gemählden schmücken, und schrieb darüber Meditationes, welche in den ersten Zeiten der Druckerey, mit den in Holz geschnittenen Abbildungen der Gemählde, öfters zu Rom und in andern Orten, ans Licht gestellt worden sind *h*).

Mit großem Eifer nahmen sich auch im zwölften Jahrhundert die Landesfürsten von Böhmen, der hohe Adel und der Klerus, der Künste an und führten sehr schöne Gebäude auf. Dieß wird von dem Fortsetzer des Cosmas, wo er die Thätigkeit des Böhmischen Königs

g) S. *Heineken*, Idée d'une Collection des Estampes. p. 320. und Breitkopf Geschichte der Holzschneidekunst. S. 82.

h) *Audiffredi* Catal. Hist. Critic. Rom. Edit. Saec. XV. Rom. 1783. 4. p. 8.

Wratislaw und seines Sohns Sobieslaw, mit welcher sie die Wischerader Kirche errichteten, erzählt, umständlich gerühmt *i*). Hagek und Beczkowsky erwähnen auch einen um diese Zeit blühenden Hofmahler des Sobieslaw's, Meister Tomik, von dem sich aber im Fortsetzer des Cosmas nichts findet *k*). Diese besondre Neigung den Flor der Künste in Böhmen zu befördern, verursachte auch, daß der berühmte Domdechant Vitus seine Metropolitankirche mit Altären, Statuen und Gemählden versah, und die Wohnungen der Domherrn mit schöner Bildhauerarbeit und Mahlereyen auszierte *l*).

i) *Continuator Cosmae Pragensis* ad an. 1129. "Eodem anno Dux Sobieslaus renouauit Wissegradense monasterium, quod pater eius beatae memoriae Rex Wratislaus aedificauit . . ., et renouatam Ecclesiam in melius auxit, quia parietes depingi fecit. Coronam auream in ea suspendit, quae ponderat XII. marcas auri, argenti vero LXXX. Aes et ferrum sine numero, pauimentum pollitis lapidibus exornauit, porticus in circuitu addidit, laquearia in lateribus duobus affixit, tegulis summitatem totam cum tectis cooperuit, claustras et officinas omnes cooperiri iussit."

k) Dlabacz am a. O.

l) Continuator Cosmae. p. 411. ". . . . Per ipsum etiam consumatum est opus claustri in longâ viâ versus Aquilonem, in columnis sculptis et testudinibus et picturâ totius claustri."

Im Jahr 1169 wurde das Kloſter Voraw an der Ungariſchen Gränze mit Stuckaturarbeiten verſehen *m*) und verſchiedene Oeſterreichiſche und Baieriſche Klöſter mit Glasmahlereyen *n*). Auch ſoll in Baiern, in der Mitte des zwölften Jahrhunderts, ein gewiſſer Heinrich "ein berühmter Oehlmahler" *o*) geblüht haben.

Mit der Bronzegießerey hat man ſich in Deutſchland ſchon früh beſchäftigt; ſie wurde aber erſt in dem erwähnten Jahrhundert vollkommener ausgebildet. Unter die vorzüglichſten Werke in dieſer Gattung, verdienen die bronzenen Thürflügel an der Marienkirche in Mainz *p*) und zwey ähnliche mit vielen Basreliefs verzierte am Kreuzgang des Doms in Augspurg gezählt zu werden.

Wie weit es die deutſchen Bildhauer im dreyzehnten Jahrhundert gebracht haben, beweiſen die noch vorhandenen Bildniſſe der Erzbiſchöfe von Mainz im Dom daſelbſt *q*). Sie zeichnen ſich durch eine zierliche und geübte Behandlung des Marmors ehrenvoll aus. Eben ſo viel Lob verdient das im Jahr 1248 verfertigte Grabmahl

m) *Francisci Petri*, Germania Canon. August. ap. *Kuen* l. c. T. V. p. 193.

n) *Hergott*, Monum. Domus Austriacae. T. III. P. I. p. 9.

o) So nennt ihn Weſtenrieder im Baieriſchen hiſtoriſchen Kalender für das Jahr 1788.

p) *Gudeni*, Codex Dipl. T. I. p. 117.

q) *Ioannes*, Rer. Mogunt. T. I. p. 69.

des Herzogs Heinrich von Braband *r*). Seine aus einem blauen Marmor gearbeitete Statue, ruht auf einen Sarkophag der mit zwölf gut ausgeführten Figuren umgeben ist. Endlich gehören hier auch die zwey Statuen der heiligen Afra und Udalricus her, welche der Abt Poppo zu Oberalteich († 1288) zur Verschönerung seines Klosters machen ließ *s*).

Die Goldschmiedekunst blühte zugleich mit der Emaillirkunst ebenfalls in dieser Periode außerordentlich empor. Ein Meisterstück derselben ist das prächtige Reliquienbehältniß der heiligen Waltrudis zu Hennegau. Man sagt von dem Urheber desselben daß er nicht allein die Bildhauerey, sondern auch die Kunst zu ciseliren völlig in seiner Gewalt gehabt habe *t*). Ueberdieß findet sich an diesem Kunstwerke die schönste Schmelzarbeit. Ein andres nicht minder schätzbares Denkmahl ist das mit vielen Statuen und Reliefs umgebene Monument der heiligen Elisabeth von Marburg *u*).

r) S. *Bütkens*, Trophées de Brabant. T. I. ad an. 1248. Vorzüglich aber *I. Meermann*, Geschiedenis van Graaf Willem van Holland Roomsch Koning. T. III. p. 106. (1797. 8.)

s) *Kuen*, Hist. Monast. Script. T. II. p. 75.

t) "Celatoriae non tantum, verum et statuariae atque mentoriae simul artes concurrisse videantur." *Grammaye*, Antiq. Belgicae. Mont. Henneg. p. 13.

u) Justi, Elisabeth die Heilige. S. 174—177.

Um die Mitte des dreyzehnten Jahrhunderts lebte in Strasburg einer der größten deutschen Künstler **Erwin von Steinbach** († 1277). Da er sich aber nur als Architect einen unsterblichen Nahmen erworben hat, so kann von seinen Verdiensten hier die Rede nicht seyn. Die meisten Basreliefs welche das Portal, die Friesen und Capitäle im Dom zu Strasburg zieren, sind jedoch von seinen Schülern und unter seiner Aufsicht verfertigt *v*). Man findet unter den Basreliefs die abentheuerlichsten Vorstellungen, z. B. eine Zusammenkunft der Teufel, von denen einige auf Instrumenten spielen, andre aber Hexen mit sich fort führen. An der Nordwestseite des Doms sind viele Scenen des alten Testaments dargestellt, unter andern das Opfer Abrahams, die Schlange von Moses, die Bären welche die Kinder zerreissen die den Propheten Elias beunruhigt haben, der Wallfisch der den Jonas an das Sreufer wirft, Daniel in der Löwengrube, und unzählige andre.

Der Haupt-Eingang in den Dom wurde mit allen Statuen und Ornamenten im Jahr 1277 theils von den deutschen Künstlern die sich unter Erwin gebildet hatten, theils von seiner Tochter **Sabina von Steinbach** vollendet. Unter den zahllosen Bildern davon, zeichnen sich besonders diejenigen aus, welche Gott Vater mit der

v) Die Mauerer und Steinhauer bildeten schon in diesem Zeitraum eigene Gilden; in Nürnberg z. B. im Jahr 1285, 1298 u. s. w. S. Murr's Journal. Th. II. S. 43.

Maria und dem Kinde vorstellen. Neben ihnen sieht man den König Salomo, zu dessen rechten und linken zwölf Löwen stehen. Der große Fronton ist in fünf besondre Reihen abgetheilt, die wieder in 34 Reihen zerfallen, welche einzelne aus dem alten Testament entlehnte Geschichten darstellen. Sabina von Steinbach hat die Statue des Johannes verfertigt, welche sich in der Mitte eines Waldes von pyramidalisch zu laufenden Ornamenten und Statuen über den Eingang des Doms an der Abendseite befindet. Man lieset darunter folgende Verse:

Gratia diuinae pietatis adesto Sabinae
De petra dura, per quam sum facta figura *w*).

Der Zustand der Künste im südlichen Deutschland, in Baiern und Böhmen war ziemlich eben derselbe. Ueberall lebten sie matt, und nur nach kirchlichen Bedürfnissen modificirt. — Als König Wenzel von Böhmen im Jahr 1292 ein Cisterzienser Kloster zu Königssaal gestiftet hatte, so verehrte er diesem Kloster verschiedene Kostbarkeiten, unter andern ein goldenes mit Perlen besetztes Kreuz, mit vieler Kunst verfertigte Reliquiarien und eine schöne Bibliothek, für welche er zweyhundert Mark bestimmte *x*).

w) *Grandidier*, Essais sur la Cathedrale de Strasbourg. Livre II. p. 239.

x) *Francisc. Pragens.* Lib. I. p. 39. "Et eodem tempore (1292) Rex, vbi fuerat curia suae venationis, Zbraslau nomine, Monasterium Ordinis Cisterciensis fundauit, et Aulam Regiam appella-

Im Jahr 1310 wurde auf einem zu Trier gehaltenen Concilio ein Befehl an die Geistlichkeit wieder erneuert, daß sie nähmlich für jede Kirche ein Bild anschaffen sollte y). Dieser Befehl blieb auch gewiß nicht ohne Wirkung. Im Jahr 1312 ließ Conrad der erste, Abt des Klosters Wengen bey Ulm, außer andern Kunstsachen, eine Statue des Heilandes für sein Kloster verfertigen z).

In dem Augustiner Kloster von Beihartingen, nicht weit von Freisingen, lebte im Jahr 1350 ein Abt Con-

vit. — — — — Monasterium ipsorum miro et efficaci opere construitur, et diuersimode decoratur, et praedictis fratribus Rex dedit crucem auream, cum gemmis preciosis ornatam, quam pro mille et CD. marcis comparauerat, et multas monstrantias ex auro et argento, cum reliquiis sanctorum, et ornatum multiplicem ecclesiasticum preciosum cum multis calicibus argenteis. CC quoque marcas obtulit pro libris comparandis.

y) *Concilium Trevirense* an. 1310. Can. 19. "Praecipimus vt in vnaquaque ecclesia, ante vel post altare, sit imago, vel sculptura vel pictura vel scriptura expressa, designans, et cuilibet intuenti manifestans, in cuius sancti meritum et honorem sit ipsum altare constructum." Vid. *Hartzheim* Concilia Germaniae. T. IV. Saec. XIV. p. 142.

z) *Kuen* l. c. T. V. p. 318. "Conradus, ... Christi patientis lapidea statua Ecclesiam Wengensem ornauit."

rad, der sich durch seine Talente zur Mahlerey, Lob erwarb *a*).

Ein eigner Gegenstand der die Mahler des vierzehnten Jahrhunderts beschäftigte, war die Verfolgung der Juden. Die vorzüglichsten Bilder welche die Gebräuche dieser Nation von der lächerlichen Seite darstellten, und in den Jahren 1348 bis 1349 verfertigt sind, befanden sich in Magdeburg, in der Stadtkirche zu Wittenberg, an dem Rathhause zu Salzburg und zu Frankfurt am Main *b*).

Im Jahr 1349 verschönerte Wilhelm von Genepe Erzbischof von Cölln seine Cathedralkirche mit einem prächtigen marmornen Altar und vierzehn silbernen Statuen *c*).

a) *Kuen* l. c. T. III. p. 177. "Hic cum pingendi arte excelleret, libros complures manu propria exarauit, quibus venustissimas picturas, solo calamo expressas, variisque coloribus pictas inseruit, iisque Bibliothecam mire exornauit." Ueber einen andern Conrad, der sich im Jahr 1302 durch seine Silberarbeiten hervorthat, S. *Kuen* T. II. p. 99.

b) S. Beckmann, Anhaltische Chronik. Th. III. S. 117 u. s. w.

c) *Windheim*, Sacrarium Agrippinense p. 31. Anno 1349, Wilhelmus de Genepe summam aram ex mero Pario marmore grato fulgore micante, exstruxit, illamque magnificentia plane regali, statuis videlicet argenteis XIV, duabus Deiparae matris et b. Petri apostoli, duorum cubitorum; reliquis vero Apostolorum vnius, cum dimidio circiter cubiti exornauit.

Auch wurden ums Jahr 1350 in einer am Dom zu Meiſſen erbaueten Kapelle drey Gemählde ausgeführt, deren jedes einen der drey heiligen Könige aus dem Morgenlande darſtellte. Die Kapelle wurde deßhalb ad imagines oder ad trium imaginum genannt *d*).

Das Gemählde des Biſchofs Martinus, das ſich vordem an der Kirche dieſes Heiligen zu Mainz befand, und ihn wie er das Modell einer dem Dom ähnlichen Kirche in den Händen hält, abbildet, iſt wahrſcheinlich ein Werk dieſes Zeitraums. Es führte die Inſchrift:

EMGNOZAN FIERI ME FECIT *e*).

Wiewohl die Künſte, wie uns die vielen angeführten Beyſpiele lehren, ununterbrochen in Deutſchland getrieben wurden, ſo erſtiegen ſie doch nicht die geringſte Stufe zu einer höhern Vollkommenheit. Die Phantaſie der Künſtler zeigte ſich in allen ihren Producten auf dieſelbe Weiſe. Sie behandelten unaufhörlich nur religiöſe Gegenſtände und bemühten ſich im geringſten nicht, die

d) Urſinus Geſchichte der Domkirche in Meißen. S. 147.

e) *Ioannes* Rerum Moguntinarum. L. I. c. 31. p. 70. Daß der Gebrauch, den Stifter einer Kirche mit dem Modell derſelben in den Händen abzubilden, alt iſt, beweiſen die Basreliefs bey *Alemanni* de Pariet. Lateranens. T. I. p. 7. *Ciampini*, Vet. Monum. T. II. Tab. 16, 31, 52. und das Bild des Erzbiſchofs von Ravenna bey *Muratori* Script. Rer. Ital. T. II. p. 73. Siehe auch *Reiske* ad Constant. Porphyr. p. 4.

Bahn ihrer Vorgänger zu verlaſſen. Die Geſichtszüge des Heilandes, der Marien und der Apoſtel ſind ſich daher immer gleich; wir mögen ſie auf den Bildern des neunten oder dreyzehnten Jahrhunderts betrachten *f*). Die Bibel, einige Legenden und der enge Kreis von Martyrologien waren die ganzen Quellen woraus die deutſchen Künſtler ſchöpften. Sie erhielten zwar aus Italien und Griechenland öfters beſſere Muſter; Friedrich brachte zum Beyſpiel aus Mailand ein Bild der Madonna mit und ſchenkte es dem Dom in Cölln *g*), Ludwig gab einem Kloſter im Freiſingiſchen ein aus Alabaſter verfer-

f) *Bonarotti* Osservazioni a' vetri Cemet. p. 175. "Spezialmente la Chiesa Romana ebbe particolar mira di mantinere *le vere imagini* di tutte due i principi degli Apostoli, e ne danno una certa riprova le antiche pitture e mosaichi, nella maggior parte di quali si vedono tempo per tempo fidelmente osservato le loro *stesse* Fisionomie." Dieſes bezieht ſich auch auf die deutſchen Mahlereyen. Hierher gehört auch eine merkwürdige Stelle in den Briefen des Peter von Antiochien, der im eilften Jahrhundert lebte. Καὶ μάλιστα, ſagt er, πολλῶν ἐκ Ῥώμης εἰς Κωνσταντινούπολιν μεταπομισθεισῶν ἁγίων εἰκόνων, πολὺ τὸ ἐγκρίτον καὶ τὸ ἀκριβὲς ἐχουσῶν, ὡς εἰκόνες τῆς προτοτύπου ἁγιότητος. (S. *Petri Antiocheni* Epistolae ad Michaelem R. ap. *Cotelerium*, Monumenta Ecclesiae Graecae. T. II. p. 159.)

g) *Windheim*, Sacrar. Agripp. p. 28.

tigtes Relief, das ihm ein Italiäniſcher Mönch geſchenkt hatte *h*), und ſchon früher verehrte Heinrich dem Dom in Bamberg ein Kreuz, das von einem Griechiſchen Meiſter herrührte, allein dieſe Kunſtſachen blieben von eingeſchränkter Wirkung, ſie konnten keine allgemeine Fortbildung bewirken und der Phantaſie einen Schwung ertheilen.

Mit der Regierung Carls des vierten hebt für Deutſchland eine neue glücklichere Epoche der bildenden Künſte an. Schon als Markgraf von Mähren bewies er viel Liebe zur Architectur. Er legte im Jahr 1333 den Grund zu einem neuen Pallaſt, und bauete ihn nach dem Muſter der alten Reſidenz der Könige von Frankreich in Paris; er ertheilte gleich bey Antretung der Regentſchaft einem gewiſſen Jochlin Beyer einen Freybrief über die Wachsgießerey, im Jahr 1342 *i*); und befahl, weil König Johann die ſilbernen Statuen der zwölf Apoſtel womit das Grab des heiligen Wenzel verziert war, zu Gelde hatte ſchlagen laſſen, zwölf neue Bildſäulen zu verfertigen und ſie um das Grab des erwähnten Herzogs aufzuſtellen *k*). Vorzüglich durch ſeine Bemühungen wurde

h) *Aubertus Miraeus* ap. Kuen. l. c. T. I. p. 94. T. II. p. 24.

i) Die Urkunde darüber ſteht bey Pelzel, im Lebenslaufe Carls des vierten. B. II. Nro. 71.

k) Pelzel am a. O. *Benessius*, Chronic. ad an. 1358. ap. *Pelzel* et *Dobrowsky* Scriptor. Rer. Bohem. T. II. p. 407. Die vorzüglichſten Scenen aus der Le-

der Bau der prächtigen Prager Schloßkirche betrieben, deren Grund ein Franzöſiſcher Baumeiſter, Matthias von Arras, gelegt hatte *l*). Nachdem er Römiſcher und Böhmiſcher König geworden war, that er noch mehr für die Künſte. Man erſtaunte über die Pracht und den Glanz ſeines Hofes, als er ſich im Jahr 1353 zu Ulm aufhielt, weil daſelbſt alle Gefäße woraus geſpeißt wurde von reinem Golde waren; ſogar das Almoſen-Faß war von Gold. Im Jahr 1356 reiſete er, nachdem er die Böhmiſchen und Oeſterreichiſchen Unruhen gedämpfe hatte, durch Franken und Schwaben, und nahm einen Architecten, Peter Arler *m*), zur Fortſetzung des Baues an

gende des heiligen Wenzel wurden erſt im Jahr 1372 in der Wenzels Capelle an der Metropolitankirche gemahlt. S. Ehemant Beſchreibung der Prager Domkirche St. Veit; in dem Titular-Calender vom Jahr 1775. 4.

l) Das Bildniß dieſes Architecten befindet ſich mit folgender Inſchrift an der Schloßkirche, woran er auch gearbeitet hat: Mathias natus de Arras, ciuitate Francie primus magister fabrice huius ecclesie quem Karolus quartus pro tunc Marchio Morauie, cum electus fuerat in regem Romanorum in *Auimione* ab inde adduxit ad fabricandum Ecclesiam istam, quam a fundo incepit. A. D. MCCCXLIIII. et rexit vsque ad annum LII. in quo obiit. S. Pelzel am a. O. Matthias von Arras ward nähmlich im Jahr 1344 vom König Johann aus Frankreich berufen.

m) Er wird auch Peter von Gemund genannt.

der Schloßkirche in Prag, zu ſich. Dieſer war ein Jüngling von drey und zwanzig Jahren und ein Sohn des Heinrich Arler von Bolonia. Er brachte das Gebäude, ein Meiſterſtück der deutſchen Architectur, im Jahr 1386 zu Stande und hat auch noch andre Werke unternommen, von denen die Kirche Allerheiligen auf dem Schloſſe, die Brücke zu Prag und eine Kirche zu Kolin an der Elbe die bedeutendſten ſind *n*).

Das moſaiſche Gemählde an der Prager Schloßkirche wurde im Jahr 1370 verfertigt *o*); und bald darauf errichtete Carl den Thurm und das Schloß von Carlſtein.

n) Unter ſeinem Bruſtbilde an der erwähnten Schloßkirche ſteht folgende Inſchrift: Petrus Henrici Arleri de Bolonia, Magistri de Gemminden in Suevia, secundus magister huius fabrice, quem imperator Karolus quartus adduxit do dicta ciuitate, et fecit eum magistrum huius ecclesie et tunc fuerat annorum XXIII, et incepit regere A. D. MCCCLVI. et perfecit chorum ipsum A. D. MCCCLXXXVI, quo anno incepit sedilia chori illius, et infra tempus prescriptum etiam incepit et perfecit chorum omnium sanctorum, et rexit pontum Multauie, et incepit a fundo chorum in Colonia circa Albeam. S. Pelzel am a. O. S. 533.

o) *Chronicon* Benessii de Weitmil ad an. 1370 bey *Pelzel* und *Dobrowsky* Script. Rer. Bohem. T. II. p. 407. "Eodem etiam tempore fecit Dominus Imperator fieri et depingi supra porticum ecclesiae Pragensis de *opere vitreo more Graeco*, de opere pulchro et multum sumptuoso."

Der Thurm besteht aus fünf Stockwerken, und hat sieben Fuß dicke Mauern. In der Mitte des Thurms ist die Kreuzkirche; das Gewölbe derselben stellt das blaue Firmament vor, worauf die Sonne, der Mond und die Sterne stark vergoldet erscheinen. Die Wände sind mit goldenen Adern überzogen und mit mancherley Gemählden verzlert, welche man für Oehlgemählde hält. Von diesen wurden im Jahr 1780 sechs Stücke nach Wien gebracht und daselbst untersucht; auf einigen fand man den Nahmen des Urhebers Thomas von Mutina *p*). Die andern sind wahrscheinlich von den übrigen Hofmahlern Carls, als Nicolaus Wurmser aus Strasburg, Theodorich und Kunz. Diese liebte er außerordentlich und beschenkte sie mit großen Freyheiten *q*).

Die Fenster der Schloßkirche waren von durchsichtigen böhmischen Steinen, von denen aber nur noch wenige vorhanden sind. Die Marienkirche welche nicht weit davon entfernt ist, ist geräumiger und durch den Umstand merkwürdig, weil man in ihr die Porträte Carls und seiner Söhne Sigismund und Wenzel aufbewahrt. In einer dabey befindlichen kleinen Kapelle ist der Kaiser

p) S. Geschichte der Mahlerey. Th. II. S. 242.

q) S. Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen. 6ter Heft. S. 65—67. Das Privilegium, das der Mahler Nikolaus Wurmser erhielt, hat *Glafey*, Anecdot. T. I. Nro. 20. p. 43. abdrucken lassen.

noch einmahl mit der Kaiſerinn Anna an der Wand abgebildet *r*).

Bevor Carl im Jahr 1364 nach Avignon reiſete, ertheilte er den Mahlern in Prag, die in der Urkunde Schilderer genannt werden, mehrere Freyheiten *s*); ſeinem Hofmahler Dietrich aber, der ſich im Jahr 1367 mit der Ausſchmückung der Kreuzkirche im Carlſtein beſchäftigte, einen Gnadenbrief, kraft deſſen er ſeinen Hof in Morzina nicht weit vom Carlſtein, von allen Abgaben befreyete *t*). Er verband ihn nur, jährlich dreyßig Pfunde Wachs an die erwähnte Kirche zu liefern. Die Arbeiten welche Dietrich hinterlaſſen hat, ſollen ebenfalls in Oehl ausgeführt ſeyn. Wie ſehr ſich Carl bemühte die Künſte empor zu bringen beweiſet auch, daß er im Jahr 1370 aus dem Orient geſchickte Männer kommen ließ, welche Tapeten und Tücher, wie die perſiſchen Teppige, wirken konnten. Ungeachtet ſie Mahommedaner waren, ſo erlaubte er ihnen dennoch in der Stadt zu wohnen, und zwar bey dem Lorenzberge. Im Sommer arbeiteten und wohnten ſie unter Zelten, welche von verſchiedenen Farben waren und den Pragern einen angenehmen Anblick gaben *u*). Aus

r) Pelzel am a. O. S. 561.

s) *Diplomata* in Archiuo. Pictor. Pragens. ap. Pelzel B. II. S. 751.

t) Dieſe merkwürdige Urkunde befindet ſich in der von Pelzel bekannt gemachten Sammlung. B. II. Nro. CCCXLII.

u) *Paulus Zideck*, Chron. MS. ap. Pelzel B. II. S. 828.

Deutſchland kamen ebenfalls viele Künſtler an den Hof des Kaiſers. Dieſes wird vorzüglich durch das Protocoll der Mahlerzunft erwieſen, welches im Jahr 1348 angefangen und länger als ein Jahrhundert fortgeſetzt worden iſt. Joh. Quirin Jahn, ein Mahler in Prag, hat das Manuſcript aus dem Archive der aufgehobenen Mahlerzunft, böhmiſch und deutſch ans Licht geſtellt *v*).

Unter den Arbeiten welche Karl in ſeinen letzten Regierungsjahren ausführen ließ, ſind die zwey hohen Thürme an der Prager Schloßkirche *w*) und die Statue des

v) S. Jahn, von der alten Verfaſſung der alten Mahlerbrüderſchaft in Böhmen; in den Materialien zur alten und neuen Statiſtik von Böhmen. VIter Heft (1788). S. 116.

w) *Chronicon Benessii* l. c. T. II. p. 407. "Eodem Anno (1370) Dominus noster Imperator, quoniam ad ipsum confluebant principes, et proceres ac nobiles de omnibus partibus mundi volens ostendere magnificentiam gloriae regni sui Boemie, fecit cooperiri duas turres regales in Castro Pragensi, vnam ad Orientem, aliam ad Occidentem, cum plumbo et auro desuper, ita vt eaedem turres lucerent et splenderent tempore sereno ad longam valde distantiam." Daß es vor Carls des vierten Zeiten an guten Architecten in Böhmen gemangelt habe, ſieht man daraus, daß der Prager Biſchof Johann der vierte, als er über die Elbe bey Rudnitz eine ſteinerne Brücke führen wollte, keinen böhmiſchen

heiligen Georgs zu Pferde, die merkwürdigsten. Diese Statue wurde im Jahr 1373 von zwey geschickten Künstlern aus Erz gegossen und vor dem Pallast aufgerichtet; als sich aber im Jahr 1562 eine Menge Menschen darauf setzte, um das von den königlichen Prinzen auf dem Prager Burgplatze gehaltene Tournier zu sehen, stürzte sie hinab, und mußte, weil sie sehr beschädigt war,

Baumeister fand, und deßhalb im Jahr 1333 einen gewissen Guilliem aus Avignon zu sich rief, der aber, so bald ein Bogen ausgeführt wurde, belohnt von Bischof Johann, wieder in sein Vaterland zurückkehrte, worauf das ganze Werk von den, theils unter andern fremden Meistern gebildeten Böhmen, vollendet wurde. *Franciscus Prag.* S. 108. 109. "Iohannes reuerendus Pragensis Episcopus ... in Rudnitz pontem fieri disposuit vltra flumen. Et quia magistros ad tale opus peritos in regno Bohemiae, nec in vicinis prouinciis potuit reperire, vnde misit ad curiam Romanam Auenionem pro magistro Guilhelmo, optimo in huiusmodi arte peritò (1333.). — — — Praefatus quoque magister cum suis complicibus duos pilares pontis, et testudinem perfecerunt. Et anno sequenti, vna cum suis coplose a Dno Episcopo remuneratus, et honoratus ad propriam patriam reuersus est. Dominus vero Episcopus per alios artifices gentis nostrae, qui ab aliis aduenis complete fuerant informati, de lapidibus solidis et dolatis, ipsum pontem cum maximis sumptibus et expensis excellenter et laudabiliter compleuit."

wahrscheinlich unter Ferdinand dem ersten neu umgegossen werden x).

Ich übergehe die zahlreichen Künstler, welche in der zweyten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts in Böhmen blühten, um auf den Zustand der Mahlerey in Deutschland selbst zurückzukommen. Hier fanden Mahler und Bildhauer, vorzüglich bey den großen Domkirchen in Cölln, Worms, Mainz, Trier, Strasburg, Ulm u. s. w. reichliche Beschäftigung, aber alle ihre in einem plumpen und geistlosen Geschmacke ausgeführten Werke, können für uns keine besondere Wichtigkeit haben. Die Statuen der acht deutschen Kaiser im Dom von Speyer gehören jedoch mit zu den besten Producten des deutschen Kunstfleißes in dieser Periode y). Auch befindet sich in einem Kloster neben dem Dom eine Kreuzigung Christi in Basrelief, die nach Burnets Angabe nicht ganz schlecht gearbeitet seyn soll z).

Zu Pollingen in Baiern mahlte man im Jahr 1414 einige große Altartafeln, welche die Geschichte der Stif-

x) Die Inschrift unter der Statue lautet:
Anno Domini MCCCLXXIII, conflatum est hoc Opus imaginis S. Georgii per Martinum et Georgium Clussenburch.

y) Linzel Beschreibung der kaiserlichen Begräbnisse im Dom zu Speyer. S. 125.

z) *Burnet*, Voyage. p. 250.

tung des Kloſters darſtellten *a*); dieſes geſchah auch zu Meding, einem Niederſächſiſchen Kloſter, wo man noch gegenwärtig in 15 Gemählden alle Veränderungen welche vom Jahr 1278 bis 1499 darin vorgegangen ſind, mit einem Blicke überſehen kann. Man hat dieſe Mahlereyen im Jahr 1699 wieder erneuern und mit den alten Inſchriften genau in Kupfer ſtechen laſſen *b*).

So wie ſich durch Carls des vierten Bemühungen, die Mahler in Böhmen zu einer Gilde vereinigten, ſo traten ſie auch in andern Städten zuſammen. Noch gegenwärtig ſind die alten Statuten der Mahler-Brüderſchaft von München vorhanden, welche der, um die Geſchichte ſeines Vaterlandes ſehr verdiente Weſtenrieder bekannt gemacht hat. Sie ſind zwar vom Jahr 1458, beziehen ſich aber auf frühere *c*). Um eben dieſe Zeit bildeten auch die Mahler, Vergolder, Steinmetze und an-

a) Eine weitläuftige Beſchreibung derſelben findet ſich in der Informatio de Canonia Pollingana. 1760. fol. und bey *Kuen* Germania Augustinian. T. V. p. 155.

b) S. Joh. Lud. Lyßmann, hiſtoriſche Nachricht von dem Kloſter Meding. 1772. 4. Vorzüglich iſt der Anhang S. 290. merkwürdig, der eine genaue Beſchreibung der funfzehn Gemählde enthält.

c) S. Polizeyverordnungen des bürgerlichen Magiſtrats von München, vom Jahr 1370, in Weſtenrieders Beytr. zur Vaterl. Geſchichte. Th. 6. S. 87. (1800). Daſelbſt ſind S. 189. "Die Maler-Sacz" abgedruckt.

dere Handwerker eigene Gesellschaften in Nürnberg, Augspurg und den übrigen großen Handelsstädten.

Die Miniatur-Mahlerey war im vierzehnten und funfzehnten Jahrhundert noch gänzlich ein Monopol der Mönche, welche zugleich Bücher abschrieben. Unter den vielen Geistlichen welche sich in dieser Gattung hervorthaten, verdient hier nur der Domdechant Beneß genannt zu werden, der für die Kunegunde, Tochter des Königs Ottokar von Böhmen, im Jahr 1312 ein Gebetbuch auf Pergament schrieb und dasselbe mit mehr als funfzig historischen Bildern verzierte *d*).

In diese Zeit fallen die alten Freskomahlereyen, welche sich ehemahls an der Wand des Doms zu Meißen befanden, und den Evangelisten Johannes mit dem Bischof Donatus vorstellten *e*). Ums Jahr 1457 sahe man noch daselbst einen Altar mit dem Bilde des heiligen Theodorich des Märterers *f*). In Heilsbronn befinden sich noch heut zu Tage viele Gemählde aus dieser Periode *g*). Das merkwürdigste darunter, wahrscheinlich

d) S. Jahn am a. O. und *Prochaszka*, Comment. de Saecul. artium liberal. fatis in Bohemia, et Morav. p. 148 seq.

e) Ursinus Geschichte des Doms zu Meißen. S. 83.

f) Charta anni 1455 bey Ursinus am a. O. S. 206. "S. Theodorici martyris et omn. Sanct. quorum imagines tabule altaris depicte sunt."

g) S. Joh. Ludw. Hocker Heilsbronnerischer Antiquitäten-Schatz. 1731. Fol. Tab. III. p. 5. 6.

im Jahr 1365 ausgeführt, gleicht völlig den Bildern welche man in Italien findet und daselbst den griechischen Künstlern zu zuschreiben pflegt. Es ist 5 Schuh hoch, und stellt im obern stark vergoldeten Felde die Maria mit dem Kinde, im untern aber, den Bischof Bartholdus vor, wie er im Ornat vor ihr nieder kniet. Ein über ihn fliegender Zettel ist mit den Worten:

MATER DEI MISERERE MEI

bezeichnet. Zu seinen Füßen lieset man außer der Jahrszahl 1365, die Worte: Et prs (praesens?) tabula renouata est anno Domini 1497 *h*). Ein anderes vielleicht gleichzeitiges Bild, stellt den Stifter der Hauptkirche vor, und ist in zwölf Felder getheilt *i*).

Des sonderbaren Geschmacks wegen verdienen ferner zwey andre Gemählde in derselben Kirche erwähnt zu werden; beyde stellen die Maria dar, welche das Kind Jesus auf dem Arm trägt, und unter ihrem reichen Gewande, zur rechten Seite einige alte, zur linken aber einige junge Mönche, mit dem Abt an ihrer Spitze stehen hat. Folgende beygefügte Verse erklären den Sinn des Ganzen:

Hic ego multorum collectrix sum monachorum
Qui mihi donantur continue et tolerantur,
Hoc sub mantello, nec eorum quemquam repello.
Seruo prae dira venturi iudicis ira.

h) Hocker am a. O. Tab. IV.
i) Hocker am a. O. Tab. XVII. auch bey *Meneken* SS. Rer. Germ. T. III. p. 870.

Attendas frater haec est regina que mater
Cui tam laetantur serui constanter amantur *k*).

Solche Bilder, welche jetzt sehr anstößig seyn würden, fanden damahls vielen Beyfall. In Strasburg mahlte man, um noch ein ähnliches Gemählde zu erwähnen, in derselben Zeit eine große Tafel, worauf ein Engel vorgestellt war der mit dem Tod Schach spielte, und neben welchen Päpste, Bischöfe, Kaiser, Könige, Prälaten und Scharen von Mönchen als Zuschauer standen. Eben daselbst wurden im Jahr 1486 im Münster viele Freskomahlereyen ausgeführt, die leider fast gänzlich zu Grunde gegangen sind. Man sahe auch daselbst einen Jonas, wobey sich auf einem fliegenden Zettel folgende Worte befanden:

Populus iste appropinquat ore suo et labiis suis
Glorificiat me. Cor aute meius longe est a me.

In diese Periode gehören gleichfalls die Bilder welche in dem Münster zu Zürich gewiesen wurden. Sie müssen sehr abenteuerlich gewesen seyn, da sie Heß als "üppige Hieroglyphische Schnörkel, als Pfaffen und Mönchsköpfe mit Esel- und Hunds-Ohren, Kapuzzen, Affen, Teufel, Narren und liederliche Weibsbilder" beschreibt *l*).

Ein Lieblingsgegenstand der deutschen Mahler in der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts war das jüngste Gericht. Man pflegte es gemeiniglich über den Ein-

k) Hocker am a. O. S. 63.

l) S. Heß Beschreibung der St. Peterskirche in Zürich. S. 309. (1792. 8.)

gang der Kirche zu mahlen, und öfters die angesehensten Personen in der Hölle anzubringen. Ein solches Werk beschreibt Lessing. "Ich erinnere mich" sagt er *m*) "daß ich mich ehedem über ein altes Gemählde, ich weiß nicht mehr in welchem Kloster zu Hildesheim gewundert habe, welches lange vor der Reformation gemacht war, und auf welchen die Hölle zu sehen, in der geistliche Personen von allem Range sich befanden. Jetzt sehe ich aus einer Stelle bey Luther in seinem Hanswurst, daß dieses nichts besonderes sondern die gewöhnliche Weise gewesen, die Hölle zu mahlen: Vorzeiten (dieß sind Luthers Worte,) da die Maler das jüngste Gericht maleten, bildeten sie die Hellen einen grosen Trachen Kopf, mit sehr weitem Rachen, darin mitten in der Glut stunden der Pabst, Cardinal, Bischove, Pfaffen, Mönche, Kaiser, Könige, Fürsten, allerley Mann und Weiber, doch kein jung Kind." Noch im Jahr 1510 führte man am Rathhaus zu Basel ein solches Gemählde und wahrscheinlich aus Haß wider den Papst aus, mit dem man sich auf einem daselbst gehaltenen Concilium nicht vereinigen konnte *n*).

Eine andre mit dem jüngsten Gericht in einiger Beziehung stehende Vorstellung, welche ebenfalls viele Künstler beschäftigte, war der Todtentanz. Ein merkwürdi-

m) Lessings vermischte Anmerkungen. (Th. 3 S. 390. seiner Lebensbeschreibung.)

n) Rheinischer Antiquar. Th. I. S. 212.

ges Gemählde aus dieſer Gattung befindet ſich noch gegenwärtig in der Todten-Kapelle an der Marienkirche zu Lübeck. Dieſe Kapelle iſt nähmlich ringsum mit einer Reihe Bilder geſchmückt, welche den Tanz des Todes verſinnlichen, und im Jahr 1463 gemahlt, darauf aber in den Jahren 1588, 1642, 1701, 1753, 1785 erneuert und ausgebeſſert worden ſind. Auf derſelben erblickt man die ſonderbaren Trachten vieler hohen und niedrigen Stände, und im Hintergrunde, perſpectiviſche Vorſtellungen der Stadt Lübeck nach verſchiedenen Seiten der Mecklenburgiſchen und Holſteiniſchen Gränzen, die Trave, ihre Mündung und die Oſtſee. Unter jeder Tafel befinden ſich jetzt Hochdeutſche Reime, welche von einem Prediger Nathanael Schlott, im Jahr 1701 anſtatt der alten Niederſächſiſchen darunter geſetzt und in mehreren Werken abgedruckt worden ſind o).

Bey dieſer Gelegenheit kann ich nicht umhin zu erinnern, daß man viele Gemählde des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts zum großen Nachtheil der Kunſt wieder aufgefriſcht, und dadurch ihr wahres Anſehen ſo ſehr entſtellt hat, daß man jetzt über ihre urſprüngliche Beſchaffenheit kein richtiges Urtheil mehr wagen darf.

o) S. Melle, Beſchreibung von Lübeck. S. 162. Lübeckiſcher hiſtoriſcher Calender vom Jahr 1744. Eine Beſchreibung aller Gemählde hat im Jahr 1783 ein gewiſſer Ludwig Suhl bekannt gemacht, die ich aber nicht geſehen habe. Auch ſind acht ſchwarze und mit Farben ausgemahlte Abbildungen davon vorhanden.

So ſind außer den eben beſchriebenen Lübecker Mahlereyen mehrere ſehr alte Bilder, welche ſich an der Kapelle des heiligen Albanus zu Mainz befanden, im Jahr 1564 erneuert und dadurch gänzlich umgeändert worden *p*).

Noch vor dem Todtentanz zu Lübeck wurde einer im Jahr 1431 zu Baſel an die Mauer des Prediger Kirchhofes in der Vorſtadt St. Johann, von Johann Kluber gemahlt, den im Jahr 1480 Johann Bode und im Jahr 1520 Hans Hugo Kluber wieder ausbeſſerten *q*). Von dieſem Todtentanze ſoll Hans Holbein ſeine Ideen entlehnt haben *r*).

Die Vorſtellungen des Todtentanzes fanden ſo vielen Beyfall, daß man auch im Jahr 1424 zu Paris ähnliche Mahlereyen auf dem Kirchhofe des Innocens an der Mauer des Beinhauſes veranſtaltete. Sie beſtanden zwar nicht aus bibliſchen Geſchichten, aber aus Bildern, die bey der großen damahls in Europa wüthenden Peſt zu frommen Betrachtungen leiten konnten. Es war ein Todtentanz, der unter dem Nahmen *la Dance Macabre*

p) Unter den Gemählden befand ſich folgende Inſchrift: I. Vnkel Eccleſie Sancti Petri Canonicus, istas Eiconas renouari efficiens, ad pie posteritatis memoriam appictum dedicauit elogium. MCCCCCLXIV. S. *Iohannes* Rer. Mogunt. T. I. L. I. c. 31. p. 87.

q) Dieſen Todtentanz haben im J. 1544 J. Deinnecker zu Augspurg, und im Jahr 1612 und 1641 Mathias Merian zu Frankfurt am M. in Kupfer geſtochen.

r) S. *Mechel*, Oeuvres de Iean Holbein.

vielleicht, von dem Urheber der Mahlerey berühmt war, und bey dem die Bußprediger öffentlich Controverspredigten an das Volk ergehen ließen *s*). Endlich sah man noch einen Todtentanz in der St. Paulskirche zu London *t*).

Von diesen ernsthaften Denkmählern gehe ich nun zu einer andern Classe über, welche durch eine eigene Freyheit selbst in den Kirchen Platz gefunden haben,

s) S. Memoires pour servir à l'Histoire de France et de Bourgogne, contenant un Journal de Paris sous les Regnes de Charles VI et de Charles VII. p. 120. "L'an 1429 .... Un Cordelier nommé frere Richard ... commençoit son sermon environ cinq heures au matin, et duroit jusques entre dix et onze, et y avoit toujours quelques cinq au six mille personnes a son sermon, et estoit montré quant il preschoit sur ung hault eschaffault qui estoit près de toise et demi de hault, le dos tourné vers les Charniers encontre la Charonnerie à l'endroit de la *Dance Macabre*.

t) S. A Historical dissertation upon the ancient emblematical Paintings of the Dance of death; with XXX beautiful Plates etched by W. Hollar, after drawings by Holbein and three engravings of Potraits etc., also the Dance of Macaber by Lydgate, as it was represented in St. Pauls before the fire of London. London 1796. 8. Der Dance Macabre ist schon im Jahr 1486 von Guyot zu Paris in Holz geschnitten worden. Vergl. *Journal de Paris*, 1785. Nro. 218. 226.

nähmlich zu unschicklichen und unzüchtigen Gegenständen. Eine der sonderbarsten Vorstellungen, welche die höchste Frivolität und Verwilderung der Phantasie beweisen kann, zierte ehedem die Capitäle der Hauptpfeiler im Münster zu Strasburg und bildete eine Procession von wilden Thieren in Mönchskleidern ab. Ein Bär mit dem Weihkessel und Sprengwedel eröffnete den Zug, hinter ihm folgte ein Wolf mit dem Kreuz und ein Hase mit einer brennenden Kerze; hierauf kamen ein Bock und ein Schwein, die einen todten Fuchs in einem Reliquienkasten trugen und endlich eine Hündinn, die den Schwanz des Schweins anfaßt und die Procession beschließt. An dem andern neben dem Portal stehenden Pfeiler war ein ähnliches Basrelief. Hier sah man einen Hirsch mit Kelch und Meßbuch vor dem Altar den Segen sprechend und ihm gegenüber einen Esel der das Evangelium absang und eine Katze statt des Pultes hatte.

Diese Figuren haben schon seit langer Zeit die Aufmerksamkeit der Antiquare rege gemacht. Johann Fischart, der im Jahr 1581 als Syndicus zu Frankfurt starb, ließ sie in Holz schneiden und fügte einige Verse hinzu, die eine eben so muthwillige und unzüchtige Erklärung lieferten. Auch findet man sie in den Werken von Schad *u*) und Wolfs von Rheinzabern *v*), am

u) *Schad.* p. 58.

v) *Wolf de Rheinzabern*, Lectiones memorabiles et reconditae. T. I. p. 552. T. II. p. 909.

genaueſten aber von Grandidier *w*) beſchrieben. Man iſt ſowohl über die Zeit, der ſie angehören als über ihren Urheber uneins. Einige, worunter der Proteſtant Schad der vorzüglichſte iſt, behaupten, daß ſie im Jahr 1298 ausgeführt worden; andere, daß ſie von den erſten Anhängern Luthers herrühren *x*). Ohne dieſer Meinung gerade zu widerſprechen, bemerke ich nur, daß man den Lutheranern Unrecht thut, wenn man ſie ihnen, durch keine Gründe unterſtützt, zuſchreibt; denn ſchon im Zeitalter des heiligen Bernards pflegte man in den Kirchen abenteuerliche Figuren als Zierath anzubringen. Dieſer heilige Abt von Clairvaux beklagt ſich ſehr über dieſen Mißbrauch in einem ums Jahr 1125 an ſeinen Freund Wilhelm Abt von St. Thiérri gerichteten Brief. "Wozu dienen" ſagt er "in den Klöſtern vor den Augen der mit Leſen beſchäftigten Brüder die widrigen Affen, die wüthenden Löwen, die ungeheuern Centauren u. ſ. w. *y*)."

w) *Grandidier* Essais sur l'Eglise Cathedrale de Strasbourg. p. 264. Fremont d'Ablancourt, Reſident zu Strasburg im Jahr 1675 unterſuchte dieſe Basreliefs und theilte eine genaue Beſchreibung derſelben dem Doctor Burnet mit, der ſie auch in ſeine Reiſebeſchreibung aufgenommen hat. (S. *Burnet*, Voyage de Suisse de l'Italie et de quelques endroits de l'Allemagne. 1687. 8. p. 243.)

x) S. *Grandidier* am a. O. und im Journal de Nancy, 1780. T. I. p. 368 – 375.

y) *Opera S. Bernardi.* T. I. p. 545.

Aber auch andre Beyſpiele können das Alter jener Figuren beweiſen. Auf einem Gemählde, das in der Kirche der Abtey von Albirsbach gewieſen wurde, ſah man einen Abt auf ſeinem Throne und ihm zur Seite ein Lamm mit der Inſchrift: Agnus innocens. Dabey befanden ſich ferner ein Wolf in Mönchskleidern, in einem Buche leſend, mit den Worten ferus in rapina, und ein Bär auf der Harfe ſpielend, mit den Worten vagus in ludo *z*). Hat man nicht endlich auch an den Knäufen der Säulen in der Kirche des heil. Victor zu Marſeille, Affen in ſehr unſchicklichen Handlungen angebracht *a*), und noch im Anfang des ſechszehnten Jahrhunderts auf einem Freskogemählde im Kloſter Embrach bey Zürich die ausſchweifende Lebensart der Geiſtlichen mit grellen Farben dargeſtellt? *b*).

Nach allem dieſen möchte ich jene Basreliefs in das dreyzehnte Jahrhundert ſetzen, und zwar in die Zeit, wo die übrigen Zierathen des Doms verfertigt wurden. Der Geſchmack nähmlich an Feyerlichkeiten, welche Volksfeſte ſeyn ſollten, erhielt vorzüglich von dem zwölften Jahrhundert an eine eigene Richtung, und die Kunſtwerke welche ſie verewigt haben, mußten eben ſo ſonderbar ausfallen. Welche abenteuerliche Gruppen waren nicht bey dem, unter dem Nahmen la procession du Renard bekannten Feſte,

z) *Wolf de Rheinzabern* am a. O. T. I. p. 312.

a) *Monumens de Marseille.* Tab. X.

b) *Bluntschli, Memorabilia Tigurina.* p. 20.

welches Philipp der Schöne öfters in Gegenwart Bonifaz des achten und selbst nach seinem Tode zu Paris veranstaltete! Unter den mancherley Gestalten auf der Schaubühne befand sich Gott der Sohn der seine Mutter liebkoſete, indem er zugleich mit den Apoſteln ein Vaterunſer bethete. Freudenmädchen tanzten in weißen Gewändern mit ihren Liebhabern, unterdeß die Verdammten in der Hölle wehklagten: ein Menſch als Fuchs bekleidet, ſang eine Epiſtel und ſtieg allmählich bis zum Papſt, indem er ſtets Hühner ſtahl und dadurch die Raubſucht Bonifaz des achten anzeigte; die berühmteſten Perſonen der Bibel mußten endlich nach und nach auftreten *c*). Wie viele alte Miſſale und Gebethbücher haben ſich nicht erhalten, welche von den Freunden unzüchtiger Figuren, wegen der ſonderbaren in ihnen abgebildeten Gegenſtände eifrig geſucht werden *d*), und wie heftig eiferte nicht die

c) *Saint-Foix* Essais historiques sur Paris. T. IV. p. 38.

d) In einem ums Jahr 1415 geſchriebenen Miſſale, das mit den übrigen Handſchriften der Lambethiſchen Bibliothek an den Biſchof von Canterbury gekommen iſt, urſprünglich aber für die Kapelle Heinrichs des Fünften, Königs von England beſtimmt war, befanden ſich ſonderbare Miniaturen, unter andern eine, welche Grosley erwähnt: "Le plus singulier de ces grottesques et par l'idée et par la place qu'elle occupe, offre humani corporis posteriora, emmanchés dans une tête et deux jambes. Cette bizarre représentation est placée precisément au

Geiſtlichkeit auf dem Tridentiniſchen Concilium wider die Mahler und Bildhauer, welche ihre Talente anwendeten, um die Kirchen mit üppigen, zotigen und lächerlichen Bildern zu verzieren *e*)?

So viel iſt gewiß, daß ſich die Figuren in der Kathedralkirche von Strasburg bis zum Jahr 1685 unverſehrt erhalten haben. In dieſem Jahre zerſtörte ſie aber ein katholiſcher unter dem Architecten Joſeph Lautenſchlorger arbeitender Maurer-Geſell, um eine ſein Gefühl beleidigende Vorſtellung zu vernichten. Es verdient übrigens noch bemerkt zu werden, daß dieſe Figuren einen Buchhändler in Strasburg unglücklich gemacht haben. Er wußte nähmlich die alte Platte von Fiſchart an ſich zu bringen, ließ eine Menge Exemplare abdrucken und verkaufte ſie im Jahr 1728. Die Sache blieb dem Magiſtrat nicht lange verborgen, der ihn darüber in Anſpruch

bas de la première page du Canon, sur la quelle s'ouvroit le Missel, lorsqu'on le portoit à baiser suivant la Liturgie Romaine. Le Calendrier de ce Missel est en françois: ce qui semble qu'il est l'ouvrage d'une main françoise. (S. *Grosley*, Londres. T. II. p. 75. Neufchâtel, 1774. 8.) In einem zu Strasburg im Jahr 1500 gedruckten aber äußerſt ſeltenen Gebethbuche unter dem Titel: Ortulus anime cum horis beate virginis, befinden ſich ebenfalls einige Holzſchnitte, welche ſehr unanſtändige Bilder enthalten.

e) *Acta Concilii Trident.* Sess. XXV. de innocat. sanctor.

nahm und nach einer harten Strafe aus dem Lande vertrieb. Die Abbildungen sind äußerst selten geworden, da die größte Anzahl durch den Henker öffentlich verbrannt wurden *f*).

In der Strasburger Kathedralkirche befand sich noch ein anderes weit unzüchtigeres Kunstwerk, an den Pfeiler einer zum Altar des Chors führenden Treppe. Es stellte eine liegende Nonne mit einem Mönch vor, der zwar im Brevier lieset, zugleich aber die Hand unter dem Rocke der Nonne verborgen hält. Dieses äußerst anstößige Basrelief wurde noch im Jahr 1764 gewiesen, darauf aber auf Befehl des Prinzen von Lothringen aus der Kirche genommen. Es war fest in den Stein eingemauert und unter den Augen des berühmten **Geiler von Keisersberg** im Jahr 1486 verfertiget. Dieser strenge, wider die Laster seines Zeitalters eifernde Dominicaner, scheint also ein Kunstwerk gebilligt zu haben, das wahrscheinlich damahls mehr als ein Object der öffentlichen Bildung als des Witzes angesehen wurde. Es konnte die ausschweifende Lebensart der Mönche und Nonnen auf das lebendigste schildern *g*).

f) *Grandidier* am a. O. S. 269. 270.

g) "Ordines mendicantium" sagt Keisersberg, fuerunt columnae ecclesiae et suffulcimentum: sed iam vetustate putrefactum est . . . Conditiones boni religiosi sunt habere ventrem omnipotentem, dorsum asini, os corui. S. Similitudines et tropi *Ioannis Keisersbergii* concionatoris eccle-

Man pflegte im Anfang des funfzehnten Jahrhunderts auch an andern Orten solche allegorische Bilder aufzustellen. Noch gegenwärtig befinden sich an einer Halle, welche zum Dom in Magdeburg führt, mehrere Figuren, worunter vorzüglich zwey weibliche unsere Aufmerksamkeit verdienen. Die eine mit verbundenen Augen und den Gesetztafeln in den Händen, stellt das alte Testament vor, die andre aber mit offenen Augen und dem Kelch, das neue Testament. Ueber ihnen sieht man die fünf klugen und fünf thörichten Jungfrauen, welche alle von einem Schlesischen Edelmann ausgeführt seyn sollen *h*).

Es würde mich zu weit führen, wenn ich die vielen Bildhauerarbeiten welche in diesen Zeitraum gehören, aufzählen wollte. Ich kann daher nur einige der merkwürdigsten mit wenigen Worten erwähnen. Im Jahr 1428 wurde zu Meißen im Dom ein Monument für Friedrich

siae Argentin., viri illuminatissimi. p. 30. 35. Wymphelingen, der den Lebenslauf von Keisersberg verfaßt hat, sagt ebenfalls deutlich, was er von der Keuschheit der Nonnen geurtheilt hat. "Animi anceps esse visus est de sincerâ castitate beguinarum, quae licet inculta villosaque veste, ac longis caliptris opertae, tamen haud innenustae — et aetate iuuenes, monachorum septa frequentarent. (S. Vita Geileri etc. ed. 1510.) Vergleiche eine ähnliche Stelle bey Sebastian Brandt, Nauis stultifera. p. 110. ed. 1497. Fol.

h) Berghaus Beschreibung von Magdeburg. Th. I. S. 162.

den ſtreitbaren erbauet und mit mancherley Reliefs und Statuen umgeben *i*); ein anderes ließ der Pfalzgraf Friedrich zu Heidelberg errichten und mit den Bildſäulen der vier Kirchenlehren ſchmücken *k*).

Bey der Zuſammenkunft Kaiſers Friedrichs des dritten und des Herzogs Carl von Burgund zu Trier im Jahr 1473 fanden die Künſtler reichliche Beſchäftigung, wie man aus den Beſchreibungen der veranſtalteten Feyerlichkeiten deutlich ſehen kann *l*). Jedoch wurden die

i) Urſinus Geſchichte des Doms von Meißen. S. 21. Horn Leben Friedrichs des ſtreitbaren. S. 594.

k) *Anonymi Chronicon* rerum in tractu Rheni superioris gestarum. ap. *Würdtwein* Noua Subsid. Dipl. T. VIII. p. 393. "Iussit quoque anno 1476 — sarcophago imaginem suam pulchre incidi, additis ad quemlibet angulum statuis IV ecclesiae doctorum."

l) Iac. Masenius Antiquitates et Annales Treuirenses. T. II. p. 301. "Anno 1473 ..... Templum altrinsecus conuestiebat inaestimabilis aulaeorum ornatus; in quibus variis artificum commentis, hic vidisses Christi saluatoris vitam et mortem: istic Ilii excidium, chrysomallum Iasonis, Alexandrique magni res gestas, variis ludentium artificum amoenitatibus .... Super altare maximum stabant ordine — viginti Statuae cubitales argenteae. Praeter has eiusdem magnitudinis duodecim apostolorum inauratae effigies. Decem item alia signa aurea, et argentea quatuor. Adhaec quatuor Cherubini, siue Angeli, qui vlnae men-

Künſte nirgends mit ſo vielem Eifer als in den reichen Handelsſtädten, in Augspurg, Nürnberg, u. ſ. w. getrieben.

In Augspurg hat Herr v. Stetten *m*) vor dem vierzehnten Jahrhundert keine Spur von Mahlern gefunden, denn der erſte, der im Bürgerbuche als Mahler eingezeichnet iſt, kommt beym Jahr 1321 vor und wird *Wernherus pictor de Foerdelingen* genannt; nach der Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts aber blühten viele Künſtler daſelbſt, welche ſich jedoch nie unter die Zünfte begeben haben. Vermuthlich wollten ſie, ſo ſchlecht ſie auch waren, daß die Mahlerey als eine freye Kunſt betrachtet werden ſollte, welche ſich zünftiſchen Ordnungen nicht unterwerfen kann, und man hatte auch ſo viel Achtung dafür, daß man es geſchehen ließ. Allein nicht lange darauf, errichteten ſie mit den Bildhauern und Glaſern, welche gemeiniglich auch Glasmahler waren, eine Geſellſchaft, und nach der Zeit nahmen ſie auch die Goldſchläger in ihre Geſellſchaft auf, die ihnen die Materie zu ihrer Vergoldung verfertigten. Dieſe Geſellſchaft hatte zwar niemahls Zünftrechte, jedoch erhielt ſie ihre eigene Ordnungen, und die Gerechtigkeit dazu konnte ererbt, erheirathet und erkauft werden. In dieſer Geſellſchaft ſind vorzüglich im

auram aequabant, ex auro puro conflati. — Lilium aureum, vnionibus item interpolatum, cuius in parte summâ lucebat adamas longitudine palmaris.

m) Stetten, Kunſtgeſchichte von Augspurg. Th. I. S. 268.

sechszehnten Jahrhundert mehrere berühmte Mahler gewesen, aber auch die elendesten Schmierer, die kaum Stühle und Bänke anstreichen konnten *n*).

Im Jahr 1362 that sich unter den Augspurger Mahlern ein gewisser Hermann hervor, der nicht nur die Stadtthore verzierte, sondern auch mehrere Gemählde verfertigte *o*). Auf ihn folgten Hans von Kötz (1400) *p*), Michael von Kötz *q*), Jörg Mauler *r*), (1436) Mang, (1447) *s*) und Prenk. Ich übergehe die übrigen Künstler unter denen Peter Kaltenhofer der berühmteste ist, da Hr. v. Stetten alle sie betreffende Nachrichten fleißig gesammelt hat *t*). Eben so verweise ich

n) S. Stetten am a. O. Th. I. S. 269.

o) S. Stetten am a. O. Th. II. S. 183. Der Gebrauch, die Stadtthore mit heiligen Bildern zu zieren, war auch in Italien herrschend. So befand sich in unter den alten handschriftlichen Statuten der Stadt Gubbio, welche der Cardinal Albornozzi bestätigte, folgender Artikel: *In parte inferiori porte, fiat pictura imaginis gloriose virginis Marie cum filio suo in brachio.* S. Statuta Eugub. MS. n. 12. ap. *Garampi Note alla Legenda della S. Chiara di Rimini.* p. 41.

p) Stetten, am a. O. T. I. S. 270. II. 184.

q) Ebend. II. S. 183.

r) Ebend. II. S. 184.

s) Ebend. I. 271.

t) Ebend. I. 270.

wegen der alten Nürnbergiſchen Künſtler auf die Schriften des Hrn. v. Murr *u*).

In Baiern blühten die Künſte ebenfalls in dieſem Zeitraum. Zu Tegernſee mahlte zum Beyſpiel in den Jahren 1472, 1473, 1474, 1476, 1477, und 1478, ein gewiſſer Gabriel Mächſelkircher vierzehn Altarblätter, wofür er 90 Gulden erhielt. Von dieſen auf Holz gemahlten Tafeln ſind auch noch einige zu Tegernſee befindlich *v*).

u) S. Murr, Journal zur Kunſtgeſchichte. Th. II. S. 31—256. Th. V. S. 10. und ſeine Beſchreibung von Nürnberg 1801. 8.

v) S. Weſtenrieder's Beyträge zur vaterländiſchen Geſchichte. Th. I. S. 389. Daſelbſt ſtehen: Beyträge zur vaterländiſchen Kunſtgeſchichte, und ein Extract ex Chartis Tegernseensibus, der die erwähnten Gemählde betrifft. — Die Summe von 90 Gulden, welche jener Künſtler erhalten hatte, war damahls ſehr anſehnlich. Aus den alten Rechnungsbüchern des Kloſters Wengen bey Ulm kann man ſehen, wie viel ungefähr im Anfang des ſechszehnten Jahrhunderts ein Mahler bekam. "Anno 1509. Item *decem nummos* aureos dedit Pictori, pro reseruacula seu domicilio in quo eucharistia in festo corporis Christi ponitur, depingendo atque deaurando." — "Item: vnam tabulam paruam simulacris quorundam sanctorum inornatam, pro *sex aureos*." S. *Michaelis*, Wenga. ap. *Kuen* Histor. Monastic. T. V. p. 318. In der Mark Brandenburg waren die Mahlereyen noch wohlfeiler. Lippold führt folgende Ausga-

Die großen Handelsstädte im nördlichen Deutschland sind aber nicht sehr fruchtbar an Künstlern gewesen. Auch beweisen die Mahlereyen welche noch in den Kirchen von Hamburg, Lübeck und Bremen vorhanden sind, daß wohl das Handwerk, nicht aber die Kunst der Mahlerey bekannt war *w*). Ueberdieß ist auch die größte Anzahl von Werken aus diesem Zeitalter, theils durch die Länge der Zeit, theils durch die Anhänger der Reformation verdorben oder auch gänzlich vernichtet worden.

ben an, welche Möhsen (in seiner Geschichte der Wissenschaften in der Mark Brandenburg B. II. S. 457.) bekannt gemacht hat: "Anno 1568. Gegeben Ihro Churfürstl. Gn. drey gemahlte Bilder, als den König aus Frankreich, Duka de Alba und Kaiser Maximilian, kosten 4 Thaler 12 Groschen." Derselbe Gelehrte hat auch (B. II. S. 497.) eine andere Rechnung ans Licht gestellt, welche von einem Goldschmidt Kunrath Schrek im Jahr 1533 unterzeichnet ist, der das Bildniß des Churfürsten Joachim I. auf Gold gemahlt geliefert hatte. "Das Kuntherfeth wiegt 5 Kronen: vors Krone thut 32 Silbergroschen, thut 6 Thaler 16 Silbergroschen, und vorm Kuntherfeth zu mahlen 18 Groschen; Summe 7 Thaler 10 Groschen. Kunrath Schrek." Aehnliche Rechnungen hat Heß in seiner Geschichte der Peterskirche von Zürich bekannt gemacht. S. 321.

w) S. Melle Beschreibung von Lübeck. S. 167. 173. 213. u. s. w. Heß Beschreibung von Hamburg. Th. I. S. 310. 318. u. s. w.

Wir sind endlich zu dem Zeitpunct gekommen, wo Deutschland zu dem Lichte einer seiner Kultur und seinen Bedürfnissen angemessenen Aufklärung gelangen sollte. Die Nebelhülle welche Jahrhunderte hindurch den Horizont von Europa umzogen hatte, verschwand; es entstand eine allgemeine Gährung, ein Kampf der Vorurtheile mit der Vernunft, eine Anarchie der Meinungen, eine Morgendämmerung der Wahrheit. Die Deutschen schienen alles dasjenige, was sie Jahrhunderte lang versäumt hatten, wieder nachhohlen zu wollen, und leisteten unter Friedrichs des dritten Regierung in Künsten und Wissenschaften so viel, daß ihnen Aeneas Sylvius, einer der einsichtsvollesten Männer, seine Hochachtung nicht versagen konnte. "Die Mahler, sagt er, und Bildhauer der Deutschen, im dreyzehnten und vierzehnten Jahrhundert, haben keine menschliche Figuren gebildet; jetzt leben aber die Künste wieder auf x)." Die Haupturſache des Fortgangs der bildenden Künste lag unstreitig an dem großen allgemein ausgebreiteten Handel, der in diesem Zeitraum seinen höchsten Flor erreichte. Daß mit der Handlung

x) *Aeneas Syluius* ap. *Freher* Script. Rer. Germ. T. II. p. 176. ed. Struv. "Si ducentorum trecentorumque annorum aut picturas intueberis aut sculpturas, inuenies non hominum sed monstrorum portentorumque facies ..... Sed ecce iam revixerunt pingendi sculpendique disciplinae. Vergl. *Hergott*, Monum. Domus Austriac. T. III. P. I. p. 123.

auch die Künste blühen mußten, war eine natürliche Folge. So hob sich um nur eins zu bemerken, die Kunst Tapeten zu verfertigen, unter der Regierung des oben genannten Kaisers zur größten Vollkommenheit, und verschaffte den Deutschen eben so großen Ruhm als Erwerb y).

Fast überall fanden Mahler, Bildhauer und Architecten reichliche Nahrung, und viele von ihnen reiseten selbst nach Italien, bevor noch daselbst das goldene Zeitalter der Künste unter Leo X. angerückt war. Paul Jovius, der seine Landsleute gern zu erheben pflegt, gesteht aufrichtig, daß Italien aus Deutschland seine Architecten, Mahler, Bildhauer, Steinschneider, Kupferstecher, Mechaniker, Feldmesser und Wasserbaumeister erhalten habe z). Aber auch deutsche Schriftsteller erkannten die glückliche Revolution, die ihr Vaterland erfahren hatte. Der Dominicaner Felix Faber, der seine Geschichte ungefähr im Jahr 1489 aufsetzte, gibt uns ein richtiges Bild von dem Zustand der Kunst in Deutschland. "Die Deutschen" sagt er "die man ehedem für roh und ungebildet hielt, zeichnen sich gegenwärtig durch die Vervollkommnung der Künste ehrenvoll aus. So wie in Deutschland die Ge-

y) Häberlin Reichshistorie. B. IX. S. 55.

z) *Paulus Iouius*, Elogia virorum illustrium. (Basil. 1578. p. 221.) "Patrum nostrorum memoria Architecti imprimis, ac exinde pictores, statuarii, sculptores, mathematici et peracutae manus artifices, atque item aquileges, septempedariique mensores, e Germania petebantur."

lehrſamkeit und Beredſamkeit wieder aufſtebten, ſo blühten auch Mahlerey, Bildhauerey und die übrigen Künſte.... Die Gemählde, Skulpturen und Handſchriften, welche vor zweyhundert Jahren verfertigt worden, ſind kunſtlos und äußerſt roh; ſie zeigen uns eher Ungeheuere als Menſchen. Aber die Künſte die damahls nur in Italien betrieben wurden, ſind nun auch nach Deutſchland verpflanzt worden, wo wir Mahlerey und Bildhauerey in üppiger Blüthe erkennen *a*)." Ein anderer zuverläſſi-

a) S. *Felix Faber* ap. Goldastum Script. Rer. Sueuiae. p. 21. "... Hodie enim gens Alemannica olim grossa et inamabilis reputata, rationem acuit, artes invenit, studia instituit, et subtilitate et ingenio plurimum pollet. Reuixit in Germania scientia et eloquentia, et ex consequenti quoque ingeniosae artes, vt picturae et sculpturae.... Videmus picturas et sculpturas et scripturas ducentorum annorum nulla prorsus arte politas, nec hominum sed monstrorum portentorumque facies..... Fuerant enim abscondita, eloquentia, pictura, sculptura et alia subtilia in Italiâ." .. Surrexêre pictorum manus, et ad summum iam videmus artem peruenisse, et in Germaniâ picturas et sculpturas in summo vigere"..... "Cum hac diuinâ arte etiam vsuales sunt melioratae, vt fabrilis in omni metallo, in omni ligno, et in omni materiâ, in quibus Theutonici adeo industri sunt vt per orbem fulgeant eorum labores. Vnde si quod opus praecipuum quis fieri vult in metallo, lapide, ligno, ad Germanos mittit. Vidi

ger Schriftsteller der uns mit dem Flor der Künste in diesen Zeiten bekannt macht, ist Wympfeling. Ich theile deßhalb sein wichtiges, ums Jahr 1502 geschriebenes Capitel de pictura et plastice vollständig mit *b*).

ego aurifabros, gemmarios, latomos, et carpentarios Theutonicos inter Saracenos mira facientes, et inter Graecos et Italos artibus praecellentes etc." Dann fügt er noch zum Schluß folgendes hinzu: "Anno praeterito (also ungefähr im Jahr 1487) Soldanus Rex Egypti, mirabili muro orienti cinxit portum Alexandrinum, consilio, operâ, industriâ et opere cuiusdam Theutonici, nati vt dicitur de Oppenheim."

b) *Wympfeling*, Epitome Rerum Germanicarum, c. 68. "Nostrates quoque pictores esse omnium praestantissimos vel ipsa experientia (quae rerum magistra est) apertissime docet. Icones *Israelis Alemanni* per vniuersam Europam desiderantur, habenturque à pictoribus in summo pretio. Quid de *Martino Schön Calmariensi* dicam, qui in hac arte fuit tam eximius, vt eius depictae tabulae in Italiam, in Hispanias, in Galliam, in Britanniam, et alia mundi loca abductae sint. Extant Colmariae in templo diui Martini et sancti Francisci praeterea Scletstadii apud Praedicatores in ara quae diuino Sebastiano sacra est, imagines huius manu depictae, ad quas effingendas exprimendasque pictores ipsi certatim confluunt, et si bonis artificibus et pictoribus fides adhibenda est, nihil elegantius, nihil amabilius à quoquam depingi reddique poterit. Eius discipulus *Alber-*

Nur noch ein Paar Bemerkungen zum Schluß dieser Fragmente. Die Künste nahmen in Deutschland denselben Gang wie bey den übrigen Europäischen Nationen; sie traten in den Dienst der Kirche und wurden bald mehr bald weniger, jedoch ununterbrochen betrieben. Ihr Aufblühen aber und ihre Fortschritte im funfzehnten Jahr-

tus Durer et ipse Alemannus hac tempestate excellentissimus est, et Nurenbergae imagines absolutissimas depingit, quae a mercatoribus in Italiam transportantur, et illic a probatissimis pictoribus, non minus probantur, quam Parhasii aut Apellis tabulae. *Ioannes Hirtz* Argentinensis non est omittendus, qui dum in humanis esset, apud pictores omnes in magnâ fuit veneratione, cuius in picturâ peritiam clarissimae ac speciosissimae imagines, tum alibi, tum Argentinae in natali solo depictae testantur. In plastica (hoc est figulina arte quae ex terra similitudines itidem fingit) Germani praestantes sunt, quod ipsa figulina vasa et plurima vasorum fictilium genera, quae modo humanae vitae usui sunt, indicant et demonstrant. Hic sunt quos vel Coroebus Atheniensis figulinae artis inuentor admirari possit et laudare." So findet sich diese Stelle in Wympfelings Werke in dem Baselischen Opere historico T. I. p. 349. 1574. gedruckt. In der Original-Ausgabe, von 1505 zu Strasburg, lautet sie nicht völlig so; doch sind die Verschiedenheiten unbedeutend. Wympfelings Urtheil über die deutschen Architecten, wird an einem andern Orte angeführt werden.

hundert, lassen sich nicht nach dem Maßstab Italienischer Kunst beurtheilen. Unsere Kunstwerke mußten, da es den Urhebern an allen antiken Mustern fehlte, stets einen gewissen Anstrich von Rohheit und Härte behalten. Die Vorliebe für die geschmacklose Pracht des Mittelalters, für goldene Hintergründe und dergleichen, konnte nicht eher verschwinden, als bis die Deutschen ihren Geist mit erhabenern Vorstellungen und Begriffen bereichert hatten, und an der Tiber humanisirt wurden. Selbst die Verpflanzung Italienischer Künstler in unsern rauhern Himmelsstrich, blieb lange hindurch von eingeschränkter Wirkung. Nur die Vervielfältigung guter Muster, die Läuterung des guten Geschmacks, und mit demselben die erwachte Begierde der begüterten Classen, vorzügliche Kunstwerke selbst zu besitzen, nur dieses konnte endlich allgemein einen gewissen Grad von Kunstsinn in Deutschland erwecken und einer deutschen Künstler-Schule ihr Daseyn geben.

II.

Ueber die Quellen, welche Vasari zu seinen Lebensbeschreibungen der Mahler, Bildhauer und Architecten benutzt hat.

Unter den vielen Schriftstellern, welche sich bemüht haben, die Wahrheitsliebe des Vasari gegen den Vorwurf, als habe er seine Toscaner partheylich erhoben zu vertheidigen, ist noch kein einziger auf den Gedanken gefallen, sorgfältig die Quellen zu erforschen, deren er sich bey Abfassung seiner Biographien bedient hat. Selbst diejenigen, welche die Echtheit seiner Erzählungen bezweifelt und sie für Erdichtungen gehalten haben, bedachten niemahls, daß er alle seine Nachrichten mit vieler Anstrengung und Mühe aus zahllosen Schriften zusammen getragen habe. Um also den Grad der Glaubwürdigkeit bestimmen zu können, den Vasari verdient, will ich hier genau die Quellen, woraus er geschöpft hat, aufzählen und es versuchen, den Leser in den richtigen Gesichtspunct zu versetzen.

Die Methode, welche Vasari beym Sammeln seiner Materialien befolgte, hat mit der des Plinius eine auffallende Aehnlichkeit. Denn so wie dieser aus unzähligen Schriften seine, Griechische und Römische Künstler betreffende Nachrichten zusammen brachte, so suchte auch Vasari seinen Zweck zu erreichen; woraus aber

sehr viele Widersprüche entspringen mußten. Jedoch ist Vasari vom Plinius durch einen wesentlichen Umstand verschieden. Wenn jener von der Kunst redet, so offenbart sich gleich der unterrichtete und erfahrne Artiste, wenn dieser aber darüber urtheilen will, oder sich in die tiefen mechanischen Theile derselben verliert, so wird er undeutlich und zeigt nur zu sehr, daß er mit dem Gegenstand, den er behandelt, nicht vertraut gewesen ist.

Da sich Vasari zuerst an ein Werk wagte, das vor ihm in keinem Zeitalter unternommen worden, so mußte er sich jeder Hülfsmittel, die er erhalten konnte, bedienen, und benutzte daher nicht nur alte Denkmähler, Inschriften, Gedichte, Erzählungen, Documente und Handschriften, sondern auch viele mündliche Ueberlieferungen, besonders alter wahrhafter Männer, deren Bekanntschaft er sich theils durch seinen Briefwechsel, theils durch seine Freunde erworben hatte. Aus diesem Grunde beruft er sich daher oft auf andre Personen. Die Ausdrücke: "man sagt," "einige erzählen," "es wird erzählt," "so wie ich gehört habe," "viele versichern," und unzählige andre findet man auf jeder Seite *a*).

Eine Hauptstelle, worauf man bey der Bestimmung der Wahrheitsliebe Vasari's vorzüglich Rücksicht nehmen muß, steht in der Vorrede zu seinem Werke. "Ich habe" schreibt er "mit vielem Zeitverlust und anhaltenden

a) *Dicano. Dicano alcuni. Si dice. Secondo che si dice. Dicesi. Secondo che ho sentito ragionare* etc.

Fleiß das Vaterland, den Ursprung und die Schicksale der Künstler zu erforschen gesucht, und mit großer Anstrengung aus den Erzählungen bejahrter Männer, aus verschiedenen Urkunden, und aus den durch Nachlässigkeit der Erben, im Staube der Vergessenheit zur Speise der Würmer liegenden Handschriften, meine Materialien zusammengebracht *b*)." Wirklich bestätigt er auch, im Lebenslaufe des Cimabue, eine Angabe durch das Zeugniß gewisser Urkunden von alten Mahlern *c*), und führt bald darauf einige Verse des Dante *d*), den er in einer andern Stelle, seinen Nationaldichter nennt, mit den eigenen dazu gehörigen Worten des alten, im Zeitalter Giotto's lebenden Erklärers, an. Ueberhaupt finden sich bey Vasari mehrere, theils aus Dante's Gedichten *e*), theils aus den frühern Commentatoren, einem Sandro Botticello und Luca Martini, entlehnte Stellen *f*).

Unter den Geschichtsschreibern, welche Vasari vor Augen hatte, sind Giovanni Villani *g*) und Biondo da Forli, der sich durch seine Italia illustrata bekannt gemacht *h*), die vorzüglichsten. Von den Inschriften und Grabschriften die er gebraucht, werden manche oft er-

b) *Proemio* p. 1. ed. *Bottari.*

c) T. I. Vita di Cimabue. "*Ed in certi ricordi di vecchi pittori si legge* — ."

d) T. I. p. 5.

e) T. I. p. 53. 55. etc. *f*) T. II. p. 572.

g) T. I. p. 13. 15. 30. 36. 105. 109.

h) T. I. p. 368.

wähnt *i*). Allein das Hauptwerk, woraus er seine Biographien ungemein bereichert hat, ist das alte Buch der Mahler-Brüderschaft, das er auch im Lebenslaufe des Buffalmacco, das Buch der Compagnie nennt. Wo er von dem Andrea Tasi redet, bedauert er, "daß es ihm nicht vergönnt gewesen sey, ein Gemählde von den Händen dieses Mannes zu sehen, und daß er ihn nur in dem alten Buche der Mahler-Brüderschaft, eingezeichnet gefunden habe *k*)." Dieses wichtige Werk ist endlich in den Besitz des berühmten Domenico Manni gekommen.

Ueber den Ursprung der Mahler-Brüderschaft und ihre Schicksale, hat Vasari gleichfalls schätzbare Nachrichten aufbewahrt; unter andern berichtet er, im Lebenslaufe des Jacopo da Casentino, "daß die Brüderschaft oder Compagnie der Mahler, im Zeitalter des erwähnten Künstlers, ums Jahr 1350 ihren Anfang genommen, und theils aus den Anhängern der alten griechischen Manier, theils aus den der neuern, des Cimabue, bestanden habe *l*)." Hieraus lernen wir also, daß der von Cima-

i) T. I. p. 18. 32. 81. 114. etc.

k) T. I. p. 32. "*Ma non ho potuto trovare alcuna opera di sua mano; solo si fa menzione di lui nel vecchio libro della Compagnia degli Uomini del disegno.*" Vergl. T. I. p. 89. "— *Il libro della Compagnia* —."

l) T. I. p. 146. "*Al tempo suo ebbe principio l'anno 1350 la Compagnia e fraternità de Pittori perchè i Maestri, che allora vivevano così della vecchia maniera Greca come della nuova di Cimabue.*"

bue in Florenz gegründete Charakter der Mahlerey, von dem der Griechen, wesentlich verschieden gewesen ist. Im Lebenslaufe des Duccio unterscheidet er noch genauer die griechische Manier von der neuern. "Auf diesem Gemählde" sagt er, "war eine Krönung der Maria, beynahe in der griechischen, jedoch mit der neuern sehr vermischten Manier, ausgeführt *m*)." Bald darauf erzählt er, "daß man die erwähnte Brüderschaft unter dem Nahmen des heil. Lucas gestiftet, und dem Schutz des Evangelisten vertrauet habe *n*)." Endlich gibt er auch ein Verzeichniß der Künstler, welche Theilnehmer derselben gewesen sind.

Um den Lebenslauf des Gaddo Gaddi abzufassen, bediente sich Vasari eines alten Buches. "Die wenigen Nachrichten" sagt er, "die ich vom Gaddo Gaddi liefere habe ich einem alten Büchlein zu verdanken, worin seiner Erwähnung geschieht *o*)." Auch leistete ihm dabey "eine alte von den Vätern von S. Maria Nouella auf-

m) T. I. p. 138. "*In questa tavola era una incoronazione di nostra donna, lavorata quasi colla maniera Greca, ma mescolata assai con la moderna.*"

n) Ebendaselbst: "— *crearono la detta compagnia sotto il nome e protezione di San Luca Evangelista.*"

o) T. I. p. 35. "*Ora perche in un libretto antico dal quale ho tratto queste pocche cose che di Gaddo Gaddi si sono raccontate.*"

bewahrte Chronic *p*)," keinen geringen Vortheil. In der Biographie des Andrea Mantegna wird von ihm ein lateiniſcher Brief des Meſſer Girolamo Campagnuola, an einen griechiſchen Philoſophen Meſſer Leonico Timeo citirt *q*); dieſes Schreiben enthielt Nachrichten über einige alte Mahler, welche ſich zu Carara, in Dienſten der Herren von Padua, beſchäftigt haben.

Sehr oft bezieht ſich Vaſari auf die Novellen des Sacchetti und Boccaccio, indem er auch die drey und ſechzigſte Novelle des Sacchetti, die den Giotto betrifft, ſeinem Werke einverleibt hat *r*). Ja, der Lebenslauf des Buffalmacco iſt faſt gänzlich aus den Novellen dieſes Schriftſtellers und aus dem Decameron des Boccaccio entlehnt *s*). Ueberdieß finden wir ein Sonett, das den Buffalmacco ſelbſt zum Verfaſſer hat *t*).

Von den Werken des Petrarca hat Vaſari einen großen Theil, nicht nur zur Biographie des Giotto, ſondern auch zu den übrigen benutzt. Er führt daher das Teſtament desſelben *u*), einen ſeiner lateiniſchen Briefe, und im Leben des Andrea Piſano *v*), zwey Stellen aus ſeinen Gedichten an, von denen ſich die eine unter den Sonetten, die andere aber im Triumph der Liebe befindet.

p) T. I. p. 36. *q*) T. I. p. 464.
r) T. I. p. 42. 55. 57. etc. 249.
s) T. I. p. 82. 83. 87. 93.
t) T. I. p. 90.
u) T. I. p. 54. T. II. p. 8. *v*) T. I. p. 79.

Im Lebenslauf des Simone Memmi *w*) kommen gleichfalls zwey Sonette des Petrarca und ein lateinischer Brief, aus der an seine Freunde gerichteten Sammlung vor, u. s. w. Unter den Dichtern, woraus Vasari oft Beweisstellen schöpfte, sind Arioſto *x*), Fra Guittone von Arezzo *y*), Annibale Caro *z*), Bembo *a*), Alcieto *b*) und Giovanni Della Casa *c*), die bekanntesten. Auch finden sich bey ihm einige alte Verse *d*), Poesien des Orgagna *e*), Fragmente aus den frühern Romanzen *f*), und am Schluß des Leben von Raphael und Vittore Pisano, viele Gedichte und Grabschriften die das Andenken dieser Meister verherrlichen *g*).

Daß Vasari mit dem Umfang der classischen Literatur ebenfalls vertraut gewesen ist, kann man durch mehrere Stellen bewähren. Ich erinnere nur an die Biographie der Properzia de Rossi, die mit vielen Citaten aus

w) T. I. p. 100. und T. II. p. 257.

x) T. I. p. 404. Er führt den 33sten Gesang aus dem Orlando furioso an, wo er von Bellino redet. Vergl. T. I. p. 469. T. II. p. 177. 255. 262.

y) T. I. p. 62. *z*) T. I. p. 241.

a) T. I. p. 403. *b*) T. II. p. 74.

c) T. I. p. 403. *d*) T. I. p. 110.

e) T. I. p. 121. *f*) T. I. p. 404.

g) T. II. p. 134. 135. T. II. p. 14. ist ein Epigramm auf Leonardo da Vinci von Giov. Battista Strozzi dessen Gedichte auch T. I. p. 272. angeführt werden. Noch ein Epigramm befindet sich T. II. p. 74.

griechischen und römischen Schriften durchwebt ist *h*). Auch waren ihm die berühmten Männer, die bald nach der Wiederauflebung der Wissenschaften in Italien blühten, Polizian *i*), Scaliger, Buddeo *k*), Sannazar *l*), Giacomo Nardi *m*), Fra Marcolini *n*) und selbst die weniger angesehenen Gelehrten, die Satirischen Schriften wider Baccio Bandinelli *o*) und dergleichen mehrere bekannt.

Die Schriften der Künstler, welche er theils um historische Begebenheiten zu erhellen, theils um die Theorie der Kunst verständlicher zu machen, anführt, sind beynahe zahllos: wir müssen jedoch, unserer Absicht gemäß, die bedeutendsten darunter anführen. Vasari erwähnt nicht nur zweymahl die Werke des Cennino di Drea Cennini, eines Mahlers von Colle di Valdesse *p*), sondern auch die des berühmten Lorenzo Ghiberti *q*). Und wo er im dritten Bande von den Hülfsmitteln redet die er gebraucht hat, sagt er, daß ihm die Schriften von Lorenzo Ghiberti, Domenico Grillandajo, und Raphael von Urbino, keinen geringen Vortheil während seiner Arbeit ge-

h) T. II. p. 251.
i) T. II. p. 347.
k) T. II. p. 346.
l) T. II. p. 347.
m) T. II. p. 388. 648.
n) T. II. p. 428. Sein Werk führt den Titel: "*Giardino de pensieri.*"
o) T. II. p. 648.
p) T. I. p. 107. 133.
q) T. I. p. 136. 138. 213. 225.

leiſtet r) haben. In der Lebensbeſchreibung des Ghiberti, erwähnt er deſſen literariſche Arbeiten, und bemerkt, daß ein von ihm über die Kunſt verfaßtes Buch in den Beſitz eines Florentiniſchen Edelmannes, R. M. Coſimo Bartoli, gekommen ſey s). An einem andern Orte urtheilt er über den Werth desſelben folgender Maßen: "Ghiberti hat in italieniſcher Sprache ein Werk geſchrieben, darin aber ſo viele verſchiedenartige Dinge dergeſtalt abgehandelt, daß ich nur wenig davon habe brauchen können t)." Und bald darauf fügt er hinzu: "nach mei-

r) T. III. pref. "— *nel fare mi sono stati come altrove si e detto di non piccol ajuto gli scritti di Lorenzo Ghiberti, Domenico Grillandajo e Raffaelle da Urbino.*" Ueber dieſe Stelle hat Richardſon T. III. p. 372. und in den Zuſätzen p. 708. eine Bemerkung gemacht, welche ich hier mittheilen will. "Je ne me souviens point d'avoir rencontré ailleurs dans la lecture de Vasari aucun autre passage où il cite Raphael comme un écrivain, dont il se soit servi; aussi n'ai je pu trouver le passage, où il ranvoie son lecteur, quoique j'aie pris tous les soins possibles pour le decouvrir." Ich habe ebenfalls keine Stelle finden können, wo Raphael als Schriftſteller erwähnt wird; jedoch können ſich Vaſari's Worte: "Come altrove si e detto" auf die Schriften des Lorenzo Ghiberti beziehen, die oft (S. nota q S. 90.) citirt worden.

s) T. I. p. 213.

t) T. I. p. 255. "*Scrisse il medesimo Lorenzo un' opera volgare, nella quale trattò di molte varie*

nem Urtheil sind nur diejenigen Nachrichten schätzbar, welche die Mahler seines Zeitalters, Cimabue, Giotto u. s. f. betreffen, und seinen Untersuchungen über die vielen, besonders von Plinius aufgezählten Künstler angehängt sind *u*). In der Biographie des Bildhauers Antonio Filarete beruft sich Vasari auf eine Schrift dieses Künstlers, und gesteht, die meisten Bemerkungen über ihn daraus entlehnt zu haben *v*). Auch bezieht er sich auf die von Geometrie und Perspective handelnden Werke des Pietro della Francesca *w*), und auf die Arbeiten des Leone Battista Alberti, dessen Buch über die Architectur, seiner Angabe zu Folge, schon im Jahr 1481 ans Licht gestellt worden war *x*).

Die Biographie des Papstes Nicolaus V. von Manetti, gehört ebenfalls zu den Schriften, die Vasari benutzt hat *y*); vorzüglich verdienen aber die Nachrichten welche er uns über die Manuscripte des Leonardo da Vinci mitgetheilt, unsere Aufmerksamkeit *z*). Er kannte sie ge-

cose ma si fattamente, che poco costrutto se ne cava."

u) "— *solo vi è per mio giudizio di buono, che doppo avere raggionato di molti pittori antichi, e particolarmenti di quelli citati da Plinio, fa menzione brevemente di Cimabue, di Giotto, e di molti altri di que' tempi.*"

v) T. I. p. 297.

w) T. I. p. 304. 308.

x) T. I. p. 322.

y) T. I. p. 380 — 382.

z) T. II. p. 9 seq.

nau, weil er sie selbst gesehen, und gedenkt besonders einer Schrift, die Leonardo über die Anatomie der Pferde aufgesetzt hatte *a*).

Durch das Studium der Arbeiten berühmter Architecten, eines Sebastiano Serlio, Antonio Labacco, Barozzo da Vigniola, und Giovanni Cougini (Cousin), hat Vasari seine Biographien gelegentlich bereichert *b*). Auch fand er Mittel die handschriftlichen Anmerkungen des Battista Gobbo, eines Bruders des Antonio Sangallo, über den Vitruv *c*), die Schrift des Vanoccio aus Siena über Feuerwerke *d*) und eine anonymische Abhandlung über die Befestigungskunst gebrauchen zu können *e*).

Es bleibt mir nun noch übrig von den Nachrichten zu handeln, welche Vasari vermittelst seiner Freunde erhalten, und wodurch seine Arbeit einen beträchtlichen Zuwachs bekommen hat. Um aber die Art und Weise zu sehen, wie er sich diese Notizen verschaffte, müssen wir zurückgehen und die Gründe untersuchen die ihn bewogen haben, sein Werk zu übernehmen. Schon in seiner frühesten Jugend sammelte Vasari eine große Menge Collectaneen zur Kunstgeschichte, und zwar, wie er in seiner eigenen Biographie erzählt, "aus Neigung sich mit den

a) T. II. p. 14. Auch hatte Leonardo da Vinci über den Bau des menschlichen Körpers geschrieben. S. Ebend.

b) T. I. p. 427.

c) T. I. p. 447.

d) T. I. p. 562.

e) T. I. p. 691.

Nationalkünstlern zu beschäftigen *f*)." Er besuchte deßhalb die Zirkel gelehrter und geistreicher Männer, welche sich des Abends bey der Tafel des Cardinals Farneſe zu versammeln pflegten, und mußte durch den Umgang mit Molza, Annibale Caro, Messer Gandolfo, Messer Claudio Tolomei, Messer Romolo Amaseo, Messer Giovio und andern sehr viel lernen. Eines Abends kam in dieser Gesellschaft die Rede auf das Museum des Giovio, der nicht abgeneigt zu seyn schien seine Elogi mit einem, die besten Künstler betreffenden Anhange zu vermehren: dieses machte die Aufmerksamkeit des Cardinals rege, der sich an Vasari wendete und ihn um seine Meinung befragte. Da nun dieser behauptete, daß ein solches Unternehmen sehr lobenswerth sey, jedoch nur mit Hülfe eines erfahrnen und geübten Künstlers vollkommen ausgeführt werden könnte, so bathen ihn nicht nur der Cardinal, sondern auch alle Anwesende einstimmig, seine gesammelten Bemerkungen dem Giovio mitzutheilen. Vasari fand sich auch gleich bereit, alles, was er über diesen Gegenstand aufgesetzt hatte, dem Giovio zu überlassen, als dieser sein freundschaftliches Anerbiethen ablehnte und ihn dagegen ersuchte seine Absicht selbst auszuführen. Vasari gab den Bitten dieses Gelehrten, welche die ganze Gesellschaft unterstützte, endlich nach, und erzählte darauf öffentlich in der Einleitung zu seinem Werke, wie es ent-

f) *"Per una affezione che io aveva alle Memorie de nostri artefici."*

ſtanden ſey. "Da es" ſagt er "der eifrige Wunſch des Herzogs Coſimo war, daß ich meine beynahe beendigte Lebensbeſchreibungen, mit der mir möglichſten Sorgfalt und mit Hülfe einiger meiner Freunde, an das Licht ſtellen möchte, ſo habe ich ſie dem herzoglichen Drucker, Lorenzo Torrentino übergeben g)."

Die Beyträge, welche Vaſari von ſeinen Freunden erhielt, pflegte er auf das gewiſſenhafteſte ſeinem Werke einzuverleiben. "Ich habe" ſagt er einmahl in der Biographie des D. Bartolomeo della Gatta, "eine Anmerkung angehängt und zwar mit Bewilligung einiger Venezianiſchen Adeligen, die ſich viele Mühe gegeben haben, alles was man hier lieſt, aufzufinden. Sie ſind damit zufrieden geweſen, daß ich alles, ſo wie ſie es geſchrieben, gelaſſen habe, weil ich nicht im Stande bin, ein eigenes Urtheil darüber zu fällen h)." Freymüthig

g) "*In tanto desiderando il sig. Duca Cosimo che il libro delle vite gia condotto quasi al fine con quella maggior diligenza che a me era stato possibile, e con l'ajuto d'alcuni miei amici si desse fuori e alle stampe, le diedi a Lorenzo Torrentino impressore Ducale, e cosi fu comminciato a stamparsi.*"

h) T. I. p. 421. "— *puntualmente posta una nota mandataci da certi gentiluomini da Venezia; per sodisfazione de'quali, poichè avevano durato tanta fatica in ritrovar quel tutto, che qui vi si legge, ci contentammo, che fusse tutto narrato, secondo che avevano scritto; poichè di vista non ne potevo dar giudizio proprio.*"

gesteht er ebenfalls, wenn es ihm an nöthigen Hülfsmitteln gefehlt hat. Im Anfang der Lebensbeschreibung des Scarpaccia, wo er von verschiedenen andern Mahlern aus der Mark von Treviso, und der Lombardey redet, bedauert er daher, daß er weder vollständige Biographien noch Abbildungen von ihnen habe erhalten können. Nur von dem Scarpaccia selbst konnte er etwas umständlicher handeln *i*).

Unter den Freunden, die dem Vasari hülfreiche Hand geleistet haben, verdient besonders ein Florentinischer Edelmann Marco Cosimo Bartoli erwähnt zu werden. Dieser theilte ihm außer mancherley Bemerkungen, auch die Beschreibung einer Handschrift des Silius Italicus mit *k*), welche Attavante aus Florenz mit Miniaturen verziert hatte.

Die Schriften des Vittore Pisano benutzte Vasari bey der zweyten Ausgabe seines Werkes. "Als die erste Ausgabe erschien" sagt er, "besaß ich noch nichts von den Schriften dieses vortrefflichen Künstlers, dessen Bekannt-

i) T. I. p. 500. "— *de quali dico oltre al non aver potuto aver l'intero della vita, non ho anco potuto rinvenire i ritratti, eccetto quello dello Scarpaccia* —."

k) T. I. p. 316. So sagt er auch im Lebenslauf der Pietro Della Francesca T. I. p. 385. wo er von dem Bramantino redet: "*E perche di costui non posso scrivere la vita, ne l'opere particolari per essere andate male* —."

ſchaft und Bemerkungen ich dem achtungswürdigen Vater Fra Marco de' Medici von Verona aus dem Orden der Dominicaner, verdanke *l*)." Wo er ferner von den Veroneſiſchen Mahlern redet, bekennt er aufrichtig, daß alles, was man von ihnen erzählt findet, dem Fleiß und der Gefälligkeit des oben erwähnten Fra Marco de' Medici und des Daneſe Cataneo von Ferrara, eines berühmten Bildhauers zu zuſchreiben ſey *m*)."

In der Biographie des Pordenone, lobt Vaſari einen gewiſſen Meſſer Giovanni Batiſta Graſſi, der ihn auf das liebreichſte mit vielen, die Kunſtgeſchichte von Friaul betreffenden Nachrichten, unterſtützt hatte *n*). Endlich nimmt auch D. Vincenzo Borghini unter den gelehrten Freunden des Vaſari eine bedeutende Stelle ein *o*). Er beſaß eine reiche Sammlung von Kunſtſachen und wird von ihm oft ehrenvoll erwähnt.

Die Theilnahme auswärtiger Gelehrten an der Arbeit des Vaſari, iſt auch von keiner geringen Bedeutung. Dominicus Lampſonius aus Lüttich überſchickte ihm mehrere Notizen von Lamberto Lombardo und andern Künſt-

l) T. I. p. 366. "*Quando la prima volta fu stampato questo nostro libro, io non aveva ancora dell' opere di questo eccellente artefice —.*"

m) T. II. p. 386.

n) T. II. p. 268. "*— della Cortesia ed amorevolezza del quale avemo avuti molti particolari avvisi delle cose, che scriviamo del Friuli.*"

o) T. I. p. 285. etc.

lern, daher er ihn, wo er die Verdienste einiger Flammänder rühmt, häufig citirt *p*). "Lampsonius hat mir nicht allein seine lateinisch aufgesetzte Biographie des Lamberto mitgetheilt, sondern mich auch öfters im Nahmen vieler unserer Künstler, die sich in jenen Provinzen aufhalten, begrüßt *q*)." Dieses sind Vasari's eigene Worte.

Nach allen diesem ergibt es sich, daß man die Glaubwürdigkeit und Wahrheitsliebe Vasari's schwerlich wird anfechten können. Ein Schriftsteller, der überall seine Gewährsmänner nennt, überall Prüfungsgeist und Kritik, wie die meisten Quellen seines Zeitalters heischten, verräth; verdient gewiß mit dem Nahmen eines unpartheylichen Wahrheitsforschers geehrt zu werden. Niemahls wird es der Geschäftigkeit eines übertriebenen Kritikers gelingen können, den Credit seines Buches zu vernichten und die Glaubwürdigkeit des Verfassers durch gehässige Ausdrücke und Folgerungen zu beflecken.

p) T. III. p. 457.

q) T. III. p. 465. "*Delle virtù del qual Lamberto, e d'altri mi ha dato molta notizia per sue Lettere Messer Domenico Lampsonio da Liege.*" Und bald darauf: "*Costui, dico, mi mandò già scritta latinamente la vita di detto Lamberto, e più volte mi ha salutato a nome di molti de'nostri artefici di quella provincia.*"

III.

Literariſch-kritiſche Unterſuchungen über die verſchiedenen Ausgaben von Vaſari.

§. 1.

Die erſte Ausgabe des Vaſari erſchien im Jahr 1550 mit folgendem Titel:

> Le vite de piu Eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori Italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: descritte in lingua Toscana, da *Giorgio Vasari* pittore Aretino. Con una sua utile et necessaria introduzzione a le arti loro. In Firenze MDL. Zwey Bände in klein Quart, gedruckt bey Lorenzo Torrentino, wie man am Ende des zweyten Theils ſieht: Stampato in Firenze appresso *Lorenzo Torrentino* impressor Ducale del mese di Marzo l'anno MDL. con privilegi di Papa Giulio III. Carlo V. Imperad. Cosimo de Med. Duca di Fiorenza.

Dieſe Ausgabe gehört unter die größten Seltenheiten der Italieniſchen Bibliotheken, und beſteht aus drey Theilen, welche wieder in zwey Bände abgeſondert ſind. Die Seitenzahlen laufen ununterbrochen durch beyde Bände, und fangen mit dem Titelblatt an, worauf ein Holzſchnitt angebracht iſt, der das Wapen der Medicei-

schen Familie und die Stadt Florenz abbildet. Der Inhalt ist folgender: S. 1. Dedication. S. 7. *Proemio.* S. 23. *Dell' Architett. Scult. e Pitt.* S. 111. *Proemio delle Vite.* S. 126. *Vita di Giovanni Cimabue.* S. 222. Ende des ersten Theils. S. 223. *Proemio della seconda Parte delle Vite.* S. 235. *Parte seconda* —. S. 552. Ende des zweyten Theils und des ersten Bandes.

Der dritte Theil fängt mit dem zweyten Bande an, führt denselben Holzschnitt als Titelblatt, hat aber folgenden Zusatz:

La Terza et vltima parte delle vite degli Architettori, Pittori et Scultori di *Giorgio Vasari* Aretino. In Firenze MDL.

Die Seitenzahlen endigen sich S. 992. Nun kommen vier Register, über die Einleitung, über die Biographien der Künstler, über die Künstler welche nur im Vorbeygehen erwähnt worden sind, und über die Orte worin die beschriebenen Kunstwerke aufbewahrt werden. Zum Beschluß sind noch eine Seite mit Verbesserungen der Druckfehler, ein Register von der Anzahl der Bogen, zugleich mit der oben angeführten Unterschrift des Lorenzo Torrentino, und endlich ein Holzschnitt angehängt, der die drey Künste mit der Fama darstellt.

Bottari *a*) behauptet, diese Ausgabe sey zu Florenz im Jahr 1550, aber ohne Nahmen des Druckers erschienen; er hat daher entweder, wie Comolli *b*) glaubt, die

a) *Prefaz.* T. I. p. 9.
b) *Comolli.* Bibliografia etc. T. II. p. 5.

Unterschrift des Torrentino übersehen, oder was wahrscheinlicher ist, ein mangelhaftes Exemplar vor Augen gehabt. Der Nahme des Druckers befindet sich nähmlich am Ende des Regisiters, auf einem Bogen der mit dem Werke selbst in keinem Zusammenhange steht. In dem vollständigen Exemplar der königlichen Univ. Bibliothek ist dieser Bogen dem Regisier beygefügt. Herr von Murr übergeht diese Ausgabe in seiner Bibliotheque de Peinture *c*) mit Stillschweigen und hat sie auch in der Folge nicht kennen lernen; denn wo er in seinem Journal zur Kunstgeschichte *d*) die zu Livorno erschienene Ausgabe anzeigt, versichert er die übrigen in seiner Bibliothek der Mahlerey aufgezählt zu haben. Die vielen Irrthümer worin andere verfallen sind, welche von unserer Ausgabe reden, haben schon Comolli und Della Valle gerügt. Ein unverzeihlicher Fehler steht übrigens noch in dem Text zu den Bildnissen der Mahler des Florentinischen Museums *e*), wo behauptet wird, daß die erste Ausgabe von Vasari bey Giunta im Jahr 1558 und zwar mit Zusätzen von Torrentino ans Licht gestellt sey. In dem Catalog der Slusianischen Bibliothek ist ebenfalls das Jahr 1556 statt 1550 angegeben *f*).

Wiewohl auf der 992sten Seite das Ende des Werkes mit den Worten: *Conclusione della opera agli artefici et a lettori* bezeichnet ist; so findet sich dennoch erst der

c) T. I. p. 41. *d*) T. I. p. 44.
e) *Museo Fiorentino.* T. I. *Firenze.* 1752. fol.
f) Romae 1690. p. 644.

Schluß des Ganzen auf dem folgenden Blatte, das aber keine Seitenzahl hat.

In der Corſiniſchen Bibliothek wird ein Exemplar mit franzöſiſchen handſchriftlichen Anmerkungen, vorzüglich bey den Biographien des Antonio Filarete *g*) und Giulio Romano *h*), gewieſen. Ein anderes, aber etwas defect, mit Noten von Gaſparo Celio, iſt unter den Schätzen der kaiſerlichen Bibliothek.

§. 2.

Die zweyte Ausgabe von Vaſari führt folgenden Titel:

Le vite de' piu Eccellenti Pittori, Scultori, et Architettori, scritte, et di nuovo ampliate da *M. Giorgio Vasari* Pit. et Archit. Aretino co' ritratti loro et con le nuove vite dal 1550 insino al 1567 con tavole copiosissime de' nomi, dell' opera, e de' luoghi ov' elle sono. In Firenze appresso i *Giunti* 1568. con licenza, e privilegio. Drey Bände in 4.

Dieſe Ausgabe iſt wie die erſte in drey Theile getheilt, von denen der erſte und zweyte, den erſten Band ausmachen. Das Titelblatt iſt mit einem Holzſchnitt verſehen, das nicht nur das Mediceiſche Wapen, ſondern auch eine Allegorie, nähmlich die Fama darſtellt, die mit einer drey Oeffnungen habenden Poſaune die Todten er-

g) *Vasari.* T. I. p. 357.
h) *Vasari.* T. II. p. 881.

weckt, worüber sich die Mahlerey, Bildhauerey und Architectur, als drey in der Entfernung sitzende Figuren, wundern. Auf beyden Seiten finden sich die Worte: Hac sospite nunquam hos periisse viros, victos aut morte fatebor.

Nach dem Titel folgen zwey Zuschriften an den Herzog Cosmus von Medicis; die erste ist datirt vom 9ten Januar 1568, die andere aber, dieselbe welche sich schon vor der ersten Ausgabe von 1550 befand. Nun kommen ein Privilegium von Papst Pius V., eine Nachricht wegen der Druckfehler, das Porträt des Vasari und vier Register, über die merkwürdigsten Stellen, über die Bildnisse, über die Biographien der Künstler und über die Orte, wo die vorzüglichsten Kunstwerke aufbewahrt werden. Diese Register beziehen sich jedoch nur auf die zwey ersten Theile, die den ersten Band ausmachen. Die Seitenzahlen fangen mit dem *Proemio* zum ganzen Werke an. S. 10. *Introduzione di M. G. Vasari alle tre arti del disegno.* S. 67. *Proemio delle vite.* Nun S. 82. die Lebensbeschreibungen selbst, und zwar an der Spitze die des Giovanni Cimabue; diese enden S. 239 mit der Biographie des Lorenzo di Bicci, welche zugleich der Schluß des ersten Theils ist. S. 241. *Proemio.* S. 249. Anfang des zweyten Theils und des ersten Bandes. Die andern zwey Bände umfassen den dritten Theil; übrigens hat jeder Band einen besondern Titel:

1. Delle vite de' piu Eccellenti pittori scultori et Architettori scritte da *M. Giorgio Vasari* pit-

tore et Architetto Aretino. Primo volume della Terza parte, con licenza et Privilegio di N. S. Pio V. et delli Illustrissimi et eccellentissimi Signori Duca et principi di Fiorenza, e Siena. In Fiorenza, appresso *i Giunti*, 1568.

2. Delle vite etc. — Secondo, et vltimo volume della terza parte, nel quale si comprendono le nuove vite, dall anno 1550 al 1567 con una breue memoria di tutti i piu ingeniosi Artefici che fioriscano al presente nell' Academia del disegno in Fiorenza, et per tutta Italia, et Europa, et delle piu importanti opere loro, et con una Discrizione degl' Artefici Antichi, Greci et Latini, et delle piu notabili memorie di quelle età tratta, da i piu famosi scrittori. Con licenza e priuilegio. In Fiorenza appresso *i Giunti*. 1568.

So wie bey dem erſten Bande, ſo finden ſich auch bey dieſem zweyten vier Regiſter, und eine Vorrede, worauf die Seitenzahlen anfangen welche bis 370 fortlaufen. Der dritte Theil enthält, gleich nach dem Titel, eine Nachricht von Vaſari, an die Künſtler gerichtet; darauf vier Regiſter und ein Verzeichniß der Porträte des Florentiniſchen Muſeums und der Antiquitäten im Saal des Pallaſtes Pitti. Nun folgen ein Brief des M. Giovanni Batiſta di M. Marcello Adriani an M. G. Vaſari und die Biographien ſelbſt, welche mit der des Dominico Beccafumi anheben. Die Seitenzah-

len gehen von 371 bis 1012 *i*), und den Beſchluß machen eine Anzeige der Druckfehler, ein Regiſter und ein Holzſchnitt.

Die Porträte der Mahler, Bildhauer und Architecten, welche zum erſten Mahl dieſe Ausgabe zierten, haben verſchiedene Streitigkeiten veranlaßt, da man ſich nicht über den Künſtler der ſie gezeichnet und geſtochen, vereinigen konnte. Es iſt jedoch ausgemacht, daß ſie theils von Vaſari ſelbſt, theils von ſeinen Zöglingen gezeichnet worden, wie ſich aus einer Stelle im Lebenslauf des Marco Antonio ergibt *k*). Wahrſcheinlich kopierte aber Vaſari nur diejenigen Bildniſſe mit Hülfe ſeiner Schüler, welche ihm der Herzog von Medicis freundſchaftlich mitgetheilt hatte, und wofür er ſich in einem dieſer Ausgabe vorgeſetzten Dedicationsſchreiben bedankt *l*). Auch wurde Vaſari wie aus derſelben Zuſchrift erhellet, von auswärtigen Freunden mit Porträten verſchiedener

i) Dieſe Seitenzahl iſt unrichtig. Siehe unten die Anmerkung darüber.

k) *Vasari*, ed. Bottari T. II. p. 432. "— Per ultimo basti vedere gl'intagli di questo nostro libro dei ritratti de pittori, scultori ed architetti, disegnati da *Giorgio Vasari e da suoi creati.*"

l) "E se *l'effigi* e *ritratti* che ho posti di tanti valenti huomini in questa opera, de i quali *una gran parte si sono avuti con l'ajuto e per mezzo di vostra Eccellentia* non sono alcuna volta ben simili, —."

Künſtler unterſtützt *m*). Nach Baldinucci's *n*) Meinung ſoll Johann van Calcker, mit dem Beynahmen Fiamingo, die größte Anzahl jener Bildniſſe gezeichnet haben. Dieſe Nachricht welche Baldinucci, wie Bottari und Temanza verſichern, aus dem Sandrart *o*) ſchöpfte, findet ſich ſchon und wie ich glaube zuerſt, bey Carl van Mander *p*). Dennoch kann ich dieſem Schriftſteller keinen Glauben beymeſſen, da Vaſari überall wo er entweder von den Bildern oder den Verdienſten des van Calcker redet, den angeblichen Antheil dieſes Künſtlers mit Stillſchweigen übergeht. Er lernte ihn im Jahr 1545 zu Neapel perſönlich kennen *q*), lobt ihn als einen vortrefflichen Mahler *r*) und ſchreibt ihm eilf große anatomiſche Zeichnungen *s*) zu; aber nirgends fin-

m) Ebendaſelbſt: "— sensa che essendomene una gran parte stati mandati dagli amici, che ho in diversi luoghi, non sono tutti stati disegnati da buona mano —."

n) *Baldinucci*, Decennal. IV. sec. 4.

o) Sandrart. Buch III. Th. 2. Cap. 6.

p) *Carl van Mander Schilderboek.* (Haarlem 1604.) S. 217. b. "Ook heft hy geteycknet al, oft meest alle de Conterfeytsels der Schilders, Beeld-Snuyders an Architecten van Italien in de Boecken van Georgius Vasarius.

q) *Vasari.* T. III. p. 458.

r) *Vasari.* T. III. p. 394.

s) *Vasari.* T. II. p. 429. "— come furono anche gli undici pezzi di carte grandi di notomia, che

det ſich ein Wort von den Bildern. Eben ſo grundlos ſind Temanza's *t*) und Bottari's Vermuthungen, als habe Vaſari alle Bilder ſelbſt gezeichnet. Beyde Männer irrten, da ſie eine Stelle in dem Brief des Giovanni Battiſta Adriani *u*) an Vaſari mißdeuteten.

Was die Holzſchnitte betrifft, ſo ſind ſie wie Vaſari ſelbſt bezeugt, von einem gewiſſen Meiſter Chriſtofano — ausgeführt worden *v*); der Familien-Nahme dieſes Künſtlers findet ſich aber erſt in der dritten Ausgabe von Vaſari's Werke, welche Manoleſi zu Bologna im J. 1647 veranſtaltete. Daſelbſt ſteht nähmlich *Christofano Coriolano.* Da nun Baldinucci dieſen Künſtler eben-

furono fatte da Andrea Vessalio e disegnate da *Giovanni di Calcare* fiamingo, pittore excellentissimo."

t) *Temanza* in die *Lettere Pittoriche.* T.IV. p. 296.

u) Adriani's Worte ſind: "Ma con nuova, e non vsata cortesia diligentemente avete ricerco de' ritratti delle loro immagini e quelle con la bella arte vostra in fronte alle vite, ad alle opere loro avete aggiunte."

v) *Vasari.* T.I. P.III. p. 311. (Ed. 2da.) "Per ultimo basti vedere gl'intagli di questo nostro libro de i ritratti de pittori, scultori, et Architetti, disegnati da *Giorgio Vasari, e da i suoi creati, et state intagliate da Maestro Christofano* ....., che ha operato et opera di continuo in Venezia, infinite cose degne di memoria."

falls mit Nahmen anführt, so sucht es Temanza *w*) wahrscheinlich zu machen, als habe er seine Nachricht von dem Manolesi entlehnt; allein man findet ihn schon in der früher erschienenen Ornithologie von Ulysses Aldrovandus unter den Künstlern, die dieser Naturforscher zur Verschönerung seiner Arbeit brauchte, aufgezählt *x*). Auch werden seine Holzschnitte von Andreas Frisius *y*) in der Vorrede zur Gymnastik des Hieronymus Mercurialis ehrenvoll erwähnt. Wiewohl diese Zeugnisse weit älter als die Nachrichten beym Ma-

w) *Lettere Pittoriche.* T. IV. p. 302.

x) *Aldrovandi Ornithologia*, Frcf. 1623. "Et adhuc habeo insignem *Christophorum Coriolanum Norinbergensem*, *atque eius nepotem* qui eas adeo venuste adeo eleganter exsculpserunt, vt non in ligno sed in aere factae videantur etc."

y) *Frisius* in Praef. ad *Hieronymi Mercurialis* de arte Gymnastica Libb. "— Imagines — maximorum curâ artificum designatas, et quod caput rei est, manu *Christophori Coriolani*, cuius illustris apud Vasarium in suo de pictoribus libro memoria exstat, non sine maximis impensis ligno insculptas. Et harum quidem figurarum vt non leue artificium est, ita sors quoque minime vulgaris semper fuit. Etenim non paucos, cum in Italia degerem, videre mihi contigit, qui linguae latinae rudes, hoc solo figurarum artificio ducti, hunc librum auide et ambabus quod aiunt manibus venerabundi exciperent."

noleſi und Baldinucci ſind, ſo hat ſich dennoch Bottari z) durch den Maivaſia verleiten laſſen und den Coriolan zu einem Bologneſer gemacht. Auch verwirrt er noch mehr die ihn betreffenden Zeugniſſe in einer Anmerkung zur Biographie des Marc Antonio *a*). Sonderbar iſt es, daß Papillon in ſeinem Buche über die Holzſchneidekunſt *b*) unſern Coriolan ganz vergeſſen hat. Er nennt nur den Ritter Bartholomeo, Johann Battiſta und Joachim Theodorus Coriolanus. Ja ſeiner Meinung nach ſtammt Bartholomeo Coriolanus von Cajus Martius Coriolanus ab!

Gandellini *c*) führt den Ritter Bartholomeo Coriolano als einen Bologneſiſchen Künſtler und Sohn von Criſtoforo an, den Johann Battiſta aber, als ſeinen Bruder. Allein wenn man auf die merkwürdige Stelle bey Aldrovandus Rückſicht nimmt, ſo möchte man den Bartholomeo eher für einen Neffen als Sohn des Criſtoforo halten. Endlich iſt auch Herr von Heinecken in den Fehler verfallen, dem Bartholomeo die Bildniſſe zum Vaſari zu zuſchreiben *d*). Die Frage wie dieſer ehrliche Nürnberger eigentlich geheißen habe, wird wohl ſchwerlich auszumachen ſeyn: einige glauben Körnlein, andere Lederer, beſonders

z) *Bottari* zum *Vasari* T. II. p. 307.
a) *Bottari* zum *Vasari* T. II. p. 432.
b) *Papillon*, Traité de la gravure en bois.
c) S. Notizie degl' Intagliatori. T. I. p. 314.
d) *Heinecken* Dictionnaire des artistes. T. IV.

da in der Nürnbergiſchen Kunſtgeſchichte ein Hieronymus Lederer vorkommt *e*). Etwas beſtimmter läßt ſich aber darauf nicht antworten.

Es ſey mir erlaubt, hier noch einige Urtheile anderer Gelehrten über dieſe Ausgabe des Vaſari zu berichtigen. Herr von Murr *f*) begeht einen groben Fehler wenn er behauptet, die erſte Ausgabe ſey bey Giunti, im Jahr 1566, in zwey Octavbänden ohne Kupfer, die folgende im Jahr 1568, und die dritte im Jahr 1586 in Quart, in drey Bänden mit Figuren, erſchienen. Die erſte und letzte Ausgabe haben nie exiſtirt. Aber noch unverzeihlicher iſt der Fehler des Herausgebers der livorniſchen Ausgabe des Vaſari, der uns in der Vorrede zum vierten Band mit einer im Jahr 1562 gedruckten Edition bekannt machen will.

Endlich verdient noch bemerkt zu werden, daß ſich von dieſer Ausgabe zwey Exemplare mit handſchriftlichen Anmerkungen bis auf uns erhalten haben. Das erſte mit Noten, wahrſcheinlich in böſer Laune von Federico Zucchero beſchrieben, wird in der Pariſer Nationalbibliothek aufbewahrt *g*); das andere aber mit Berichtigungen von der Hand eines Carracci in der Vaticaniſchen

e) *Omeisius*, de claris Norinbergensibus. p. 24. Doppelmeier, S. 209. u. ſ. w.

f) Bibliotheque de Peinture T. I. p. 41.

g) S. *Bottari* z. Vaſari. T. II. p. 127. 130. und Mariette, *Lettere Pittoriche*. T. V. p. 244.

Bibliothek *h*). Von dem leztern sagt Bottari folgendes: "Diese Anmerkungen von Carracci, ich weiß nicht von wem unter den drey berühmten, finden sich handschriftlich in der Vaticanischen Bibliothek; sie sind sehr kurz und enthalten nichts weiter als bittere Kritiken *i*)." Bottari hat sie hin und wieder bey seiner Ausgabe benuzt und benachrichtigte Mariette darüber, der den Wunsch äußerte, daß er sie vollständig mittheilen möchte *k*). Wiewohl er aber die besten Hülfsmittel unter Händen hatte, so verfuhr er dennoch so unkritisch bey der Behandlung seiner Materialien, daß er oft mehr verwirrt als aufgeklärt hat. Er theilte zwar die Anmerkungen von Carracci mit, aber höchst fragmentarisch, und verwechselte sie oft mit den Noten von Sisto Badalocchi, die sich an dem Rande eines Exemplars in der Corsinischen Bibliothek befinden. Ja er weiß oft nicht, ob sie einem der Carracci, oder einem aus ihrer Schule angehören. Den Agostino hat er wahrscheinlich nur darum als den Verfasser derselben genannt, weil es bekannt ist, daß dieser sich mit Literatur abgegeben; Annibale der am wenig-

h) S. *Bottari, Lettere Pittoriche.* T. V. p. 337.

i) "— Queste note del Carracci, senza sapere quale sia de'tre più famosi, si trovano Mss. nella libreria Vaticana ma sono brevissime è non contengono altro che *strane mordacità*."

k) Mariette am a. O.

ſten Gabe zum ſchreiben hatte und Lodovico ſcheint er in gar keinen Betracht gezogen zu haben *l*).

l) Man findet Agoſtino Carracci oft angeführt. T. II. p. 527. "*Agostino Carracci* che postillò queste vite del Vasari etc." T. II. p. 615. "*Agostino Carracci* in una postilla a questo luogo del Vasari." T. II. p. 641. "*A. Carracci* fece queste postille in margine del suo esemplare." T. II. p. 709. "*A. Carracci* si duole del Vasari." T. III. p. 19. "*A. Carracci* in una postilla scritta al margine." T. III. p. 62. "*A. Carracci* scrisse in margine." etc. — T. III. p. 222. Hier redet Bottari von einem Exemplar des Vaſari nach der Juntiniſchen Ausgabe, das in der Corſiniſchen Bibliothek aufbewahrt wird und mit Noten von Siſto Badalocchi verſehen ſeyn ſoll. "Un eccellente Pittore, che come è detto altrove, fece alcune postille a un esemplare del Vasari di stampa di Giunti, che si trova nella libreria Corsini, e che io ho motivo di credere, che fosse *Sisto Badalocchi*, nota qui etc." Dieſes Exemplar wird auch T. III. p. 309. erwähnt: "Nel esemplare del Vasari de' Giunti, postillato da uno scolaro de' Carracci, forze da *Sisto Badalocchi*." Allein in folgender Stelle hat Bottari das Exemplar der Corſiniſchen Bibliothek mit dem der Vatikaniſchen verwechſelt. Er ſagt nähmlich T. III. p. 385. "Il *Carracci* aggiunge in margine: *Molto belle, e belle di sorte, che non si può far più, nè tanto.* (Dieſer Ausruf des Beyfalls bezieht ſich auf die zwölf Köpfe der Kaiſer von Tizian.) Queste postille sono nell' esemplare del Vasari della stampa de' Giunti, che

Herr von Murr ſtimmt dem Bottari gleich bey *m*). "Er — (Bottari nähmlich), vermehrte nicht nur die Bild-

si conserva nella libreria Corsini ramentato anche altrove." Sind die Noten von Carracci, ſo hat ſie Bottari von dem Vatikaniſchen Exemplar entlehnt, ſind ſie aber von dem Corſiniſchen Exemplar, ſo muß es heißen *Sisto Badalocchi.* Dieſes wird außer allen Zweifel, durch eine andere Anmerkung von Bottari, geſetzt, welche ſich T. III. p. 439. befindet: "In una postilla dell' esemplare della libreria Corsini si legge: Guglielmo — che vive nel 1637." Siſto Badalocchi lebte noch im Jahr 1647, aber Agoſtino und Annibal Carracci waren im Jahr 1637 nicht mehr unter den Lebenden. Wie kann man nun dieſes mit Bottari's Worte T. II. p. 60. zuſammen reimen? "Ho detto altrove che queste postille sono o de' Carracci o d'alcuno della sua scuola, e si trovano in un esemplare della libreria Corsini." Zum Schluß dieſer Anmerkung muß ich bemerken, daß auch Malvaſia einen Band von Vaſari mit Randgloſſen von Agoſtino Carracci geſehen hat. Er ſagt nähmlich: Francesco Grimaldi, del quale, come non posso scrivere i pregi e le lodi, per esser anco vivente, e per più degnamente ciò riserbarsi al già intensomi sopra Sig. Bellori; così non posso già tacere la gentilezza in avermi cortesemente favorito di molte notizie, fra le quali d'inestimabile prezzo riputerò sempre la conferenza di *quel tomo del Vasari*, tutto postillato nel margine per mano del dotto *Agostino Carracci.*" S. Felsina Pittrice T. II. p. 135.

m) Journal zur Kunſtgeſchichte. Th. I. S. 44.

niſſe der Künſtler, ſondern brachte auch in ſeinen Anmerkungen das Merkwürdigſte was Agoſtino Carracci und Siſto Badalocchi zu ihren Exemplaren des Vaſari geſchrieben, an. Felibien (Entret. 5. T. III. p. 119.) irrt, wenn er ſie dem Annibale zuſchreibt." Aber warum tadelt denn Herr v. Murr den Felibien? Dieſer hat ſeine Angabe keines Weges erfunden, ſondern den Bellori ausgeſchrieben, der uns zuerſt mit einem Exemplar des Vaſari, das von der Hand des Annibale Carracci gloſſirt war, bekannt gemacht hat. Ich will hier Bellori's Worte mittheilen: "Giacomo Baſſano erwarb ſich Ruhm durch ſeine Viehſtücke, worüber Annibale in ſeinen Noten zum Vaſari Folgendes bemerkt: Baſſano iſt wirklich ein Künſtler, der noch mehr Lob verdient als ihm Vaſari ertheilt; denn er hat nicht nur vortreffliche Mahlereyen geliefert, ſondern auch ſolche Wunder hervorgebracht, als man von den alten griechiſchen Mahlern erzählt. Menſchen und Thiere wurden durch ſeine Kunſt hintergangen, und ich kann mich ſelbſt als ein Beyſpiel anführen, indem ich von ihm bin getäuſcht worden als ich in ſeinem Zimmer meine Hand nach einem Buch ausſtreckte, das er gemahlt hatte *n*)." Warum ſoll man nun nicht den

n) "Fu questo *Giacomo Bassano* famoso per gli animali, di cui *Annibale cosi scrive in certe note al Vasari: Giacomo Bassano* è state pittore molto degno e di maggior lode di quella gli da il *Vasari;* per che oltre le sue bellissime pitture, ha fatto di quei miracoli, che si dice facessero gli

Annibale für den Urheber jener Anmerkungen halten? Und war nicht außerdem der bittere satyrische Ton worin sie abgefaßt sind, ein charakteristischer Zug des Annibale, den man niemahls dem Lodovico oder Agostino wird vorwerfen können?

Bellori ist, wie gesagt, der erste glaubwürdige Schriftsteller, der ein Exemplar des Annibale Carracci erwähnt. Sein Werk erschien zwar im Jahr 1672 dagegen von Felibiens *Entretiens* nach der Quartausgabe schon der erste Band im Jahr 1666, und der zweyte im Jahr 1672 gedruckt waren, aber die angeführte Stelle befindet sich nicht in den zwey ersten Bänden, sondern im dritten, der im Jahr 1679 nachfolgte.

Bey dieser Gelegenheit verdient auch bemerkt zu werden, daß Malvasia's *Felsina pittrice* zwar im Jahr 1678 ans licht gestellt wurde, aber eine geraume Zeit vorher, vollendet worden ist. Er führt nähmlich im Register die Arbeit des Bellori als gedruckt an, und gedenkt ihrer noch einmahl im ersten Bande o).

antichi Greci, ingannando non pure gli animali ma gli uomini anche del arte; et io ne sono testimonio, per che fui ingannato da lui nella sua cammera, stendendo la mano ad un libro, che era dipinto."

o) Z. B. "*Bellori* autore delle vite dei pittori, scultori etc. — dodeci delle quali, mentre sto aggiongendo questo Indice all' opera mia *già stampata*, veggo uscire alla luce." T. I. p. 437. "*Pietro Bellori* che stà tessendo le vite de' pittori."

Was den Titel der zweyten Ausgabe von Vasari betrifft, so ist er unstreitig mehrmahls verändert worden. Anfänglich glaubte ich, daß die Abweichungen womit ihn Comolli *p*) und della Valle *q*) angeben, ihrer Nachlässigkeit zu zuschreiben sey; allein ich fand ihn eben so in einem zu Livorno gedruckten Verzeichnisse *r*) und in verschiedenen andern Büchern, wodurch ich aufmerksam gemacht wurde. Ich bemühte mich daher entweder eine solche Ausgabe selbst zu erhalten, oder von einem zuverlässigen Manne die Abschrift des Titels zu bekommen; und dieses ist mir gelungen. Einer meiner Freunde hat mir den Titel des in der Wolfenbütteler Bibliothek aufbewahrten Exemplars abgeschrieben, den ich also hier genau mittheile:

> Le vite de' piu eccellenti pittori scultori e Architettori. Scritte da *M. G. Vasari* Pittore ed' Architetto Aretino. Di novo dal medesimo riviste ed' ampliate con i ritratti loro e con l'aggiunte delle vite de' vivi, e de' morti dall' anno 1550 insino al 1567. In Fiorenza appresso i Giunti. 1568.

Der von Comolli abgeschriebene Titel, lautet dagegen folgender Maßen:

> Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architetti, scritte da *M. Giorgio Vasari* Pit-

p) *Bibliografia.* T. II. p. 9.
q) Prefaz. al T. I. p. 111.
r) *Catalogus librorum Italicorum.* Liburni. S. 504.

tore e Architetto Aretino, di nuovo ampliate, con i Ritratti loro et con l'aggiunta delle vite de vivi et de morti, dal anno 1550 insino al 1567. In Fiorenze, appresso i Giunti. 1568.

Die geringen Abweichungen wird der Leser leicht selbst finden können. Uebrigens ist della Valle's Titel mit diesem völlig gleich, nur in der Stelle wo bey Comolli angegeben ist: con l' aggiunta delle vite de vivi, heißt es bey ihm: et con l'aggiunta de vivi etc.

De Bure *s*) endlich, gedenkt auch einer Juntinischen Ausgabe vom Jahr 1568. Der Titel aber, den er anführt, stimmt ganz mit dem überein der sich vor der Ausgabe auf unserer Universitäts-Bibliothek befindet.

Die Seitenzahlen der zweyten Ausgabe gehen bis S. 224 richtig fort; worauf sie sehr incorrect gedruckt sind. Comolli citirt daher die 141ste Seite des zweyten Bandes, die zwar so bezeichnet ist, aber zum wenigsten mit 241 bezeichnet seyn müßte.

Der Brief des Adriani der sich zuerst bey dieser Edition befindet, ist in allen folgenden aufgenommen worden. Er kam erst im Jahr 1567 in Quart einzeln heraus und hat den Titel: Lettera di *Giov. Battista Adriani* a *Giorgio Vasari* sopra gli antichi pittori nominati da Plinio. Wiewohl Comolli *t*) richtig bemerkt, daß die Jahrszahl bey der Unterschrift des Brie-

s) *Bibliographie instructive.* T. I. p. 444. und *Supplements à la Bibliographie.* p. 237.

t) *Bibliografia.* T. II. p. 216.

ses 1567 und nicht 1597 heißen muß, wie man wirklich in dieser Edition liest, so begeht er doch selbst einen Fehler indem er sagt der Brief sey vom 8. December datirt. Er ist, wie auch im Buche steht, vom 8. September datirt.

§. 3.

Die dritte Ausgabe vom Jahr 1647 führt folgenden Titel:

> Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti. Di *Giorgio Vasari* pittore, et architetto Aretino. Parte prima, e seconda. In questa nuova edizione diligentemente riviste ricorrette, accresciute d' alcuni Ritratti, et arricchite di postille nel margine. Al Serenissimo Ferdinando II. Gran duca di Toscana. In Bologna 1647. Presso gli Heredi di Evangelista Dozza con licenza de' superiori. Drey Bände in Quart.

Nach dem Titelblatt, das Joh. Aug. Canini gezeichnet und C. Bloemaert gestochen hat, folgt zuerst ein Dedicationsschreiben an Ferdinand II., Großherzog von Toscana, von Carlo Manolessi, datirt vom 21sten März 1647; darauf ein Verzeichniß der Künstler deren Biographien im ersten Bande enthalten sind, eine Vorrede von Manolessi, eine Ode von Giov. Pietro Bellori auf den Altar der Ewigkeit, ein Sonett zum Lobe des Canini und endlich die Vorrede zum Werke selbst. Von hier an sind auch die Seiten mit Zahlen be-

zeichnet. S. 9. *Introduzione.* S. 64 bis 76. *Proemio delle vite.* S. 1 bis 152. Lebensbeschreibungen, bis zum Ende des ersten Theils. S. 153. *Proemio* zum zweyten Theil. S. 159 bis 432. Lebensbeschreibungen, bis zum Ende des zweyten Theils und des ersten Bandes. Der zweyte Band hat denselben Titel wie der erste; nur ist hinzugefügt *Parte Terza Primo Volume.* S. 3. *Proemio*, und ein Verzeichniß der Biographien. Von S. 7 bis 543. Lebensbeschreibungen, bis zum Ende des ersten Theils des dritten Bandes. Der dritte Band endlich der auf dem Titelblatte nur den Zusatz *Parte terza Secondo Volume* hat, umfaßt Folgendes: eine Vorrede von Vasari an die Künstler, ein Verzeichniß der Biographien die in ihm abgedruckt sind, und den Brief des Adriani mit dem Bildnisse dieses Mannes. S. 1. fangen die Lebensläufe an, und endigen sich, S. 272. S. 273 über die Mitglieder der Akademie. S. 376. Biographie des Vasari. S. 406. Ein Aufsatz mit der Ueberschrift: *l'Autore a gli artefici del disegno.* S. 407. das Ende. Zum Beschluß sind noch angehängt ein Privilegium und fünf Register; über die Bildnisse, über die Gemählde im Museo des Herzogs Cosimus, über die Alterthümer im Saal des Pallastes Pitti, über die Orte wo sich die vorzüglichsten Kunstwerke befinden und über die merkwürdigsten Sachen die im ganzen Werke erwähnt sind.

Manolessi hat diese Edition nur mit vier Porträten vermehrt, nähmlich von Pietro Cavallini, T. I. p. 84. Antonio da Correggio, P. III. T. II. p. 22. Ben-

venuto Garofalo, P. III. T. III. p. 1. und Don Giulio Clovio Miniatore, P. III. T. III. p. 259. Er sagt zwar daß er außer diesen noch andre hinzugefügt habe *u*); aber diese Versicherung ist ungegründet; denn die übrigen befinden sich schon alle in der vorhergehenden Ausgabe.

Comolli *v*), der weiter keine Bolognesische Ausgabe, als die eben beschriebene vom Jahr 1647 gesehen hatte, und dennoch verschiedene andere mit den Jahrszahlen 1648, 1648 — 63, 1681 und selbst eine ohne Jahrszahl angeführt fand *w*), kam auf den Gedanken, daß alle diese Ausgaben einerley seyen, aber mit abweichenden Titelblättern versehen wären. Allein die Sache verhält sich anders; denn außer der Edition vom Jahr 1647, welche die Königliche Univ. Bibliothek besitzt, findet sich ebendaselbst unter den Uffenbachischen Büchern

u) "E per maggiormente mostravi la mia diligente premura ho aggiunti i' ritrattti di *Benvenuto Garofalo*, *Pietro Cavallini*, *Ant. da Correggio*, *D. G. Clovio et altri*, che non capitarono gia mai al Vasari."

v) Bibliografia. T. II. p. 17.

w) Siehe den Catalog der Stoschischen Bibliothek S. 277. wo eine Ausgabe ohne Jahrszahl angeführt wird; ferner, den Catalog der Vilembruckischen Bibliothek. T. II p. 98. der Paduanischen und Mansertinischen, Nro. 1234. *Murr*, Bibliotheque de Peinture. T. I. p. 42. Eine Edition vom Jahr 1681 citirt *Morona*, Pisa illustrata. p. 16.

eine andere in Quart, deren erster Band mit der Jahrszahl 1648, und den Worten *per gli Eredi di Evangelista Dozza* bezeichnet ist. Der Druck dieses ersten Bandes ist von dem der Bolognesischen völlig verschieden, übrigens trifft der Inhalt gänzlich überein, auch liest man den Brief des Carlo Manolessi daselbst mit der Jahrszahl 1647. Da aber die andern zwey Bände die Jahrszahl 1647 führen und durchaus von der Bolognesischen Edition nicht verschieden sind, so ist es höchst wahrscheinlich, daß der erste Band im Jahr 1648 von neuen ist aufgelegt worden. Es ist nicht glaublich, daß in einem Jahre die ganze Auflage sey vergriffen worden, aber von dem ersten Bande waren keine Exemplare mehr vorräthig und diesen druckte man nach.

Unter den Uffenbachischen Büchern wird gleichfalls eine Ausgabe gewiesen, von der der erste Band im Jahr 1648 erschienen, die andern zwey aber vom Jahr 1663 sind. Der Druck in diesen letztern Bänden ist von dem im ersten Bande ganz verschieden, und ich vermuthe daher, daß man von diesem eine starke Auflage im Jahr 1648 veranstaltet, in der Folge aber im Jahr 1663 zwey Bände hinzu gedruckt hat. Denn daß man das Exemplar nicht für ein zusammen geworfenes halten darf, beweist hinlänglich, daß ein ähnliches von den Jahren 1648 — 63 in dem Verzeichnisse der Vilembruckischen Bibliothek angegeben ist x).

x) S. *Catalogus* Bibliothecae Vilembruckianae. T. II. p. 98.

Man findet endlich noch von einigen y) eine Bologneſiſche Ausgabe vom Jahr 1681 erwähnt, und die Königl. Univ. Bibliothek hat vor einiger Zeit ein Exemplar derſelben erhalten. Nach der genaueſten Unterſuchung habe ich aber entdeckt, daß ſie, den erſten Band abgerechnet, der einen neuen Titel und eine Dedication *all' Illusmo. Signore Christiano Martinelli Nobile Veneto. In Bologna per li Manolessi Stampatori Camerali;* 1781 führt keine andere als die eben beſchriebene von den Jahren 1648 — 1663 ſey.

Aus allen dieſem wird man folgendes beſtimmte Reſultat ziehen können: Die echte Bologneſiſche Edition erſchien im Jahr 1647 und fand gleich einen ſo ſtarken Abſatz, daß man zu der großen Auflage der zwey letzten Bände, den erſten Band im Jahr 1648 wieder auflegen mußte. Gegen das Jahr 1663 waren vom erſten Bande noch hinlänglich Exemplare vorräthig; allein die andern mangelten und dieſe druckte man wieder nach. Im Jahr 1681 endlich fügte man nur einen neuen Titel und eine Dedication vor den erſten Band.

y) S. *Freytag*, Analecta de libris rarioribus. S. 1039. (*Lipsiae* 1750.) "*Vasari.* ed. Bologn. 1681. III. Tomi. 4." Er ſetzt hinzu: Editio à *Nicol. Franc. Haymio* et *Vogtio* non memorata. Vergl. *Bauer Biblioth.* libror. rarior. T. IV. etc.

§. 4.

Die vierte Ausgabe von Vasari, welche Bottari besorgte, kam unter folgenden Titel heraus:

Vite de' più eccellenti pittori scultori e Architetti scritte da *Giorgio Vasari*, pittore e architetto Aretino corrette da molti errori e illustrate con note, Tomo Primo Dedicato alla Sacra Maestà di Carlo Emanuele Re di Sardigna etc. in Roma 1759 per Niccolò e Marco Pagliarini. Stampatori e mercanti di libri con licenza de' Superiori. 3 Bände in groß Quart.

Im ersten Bande, der wieder in zwey Theile abgesondert ist, findet sich Folgendes. Zuerst ein Dedications-Schreiben des Herausgebers, darauf die Vorrede von ebendemselben, eine kurze Nachricht an den Leser, die zwey Dedicationen von Vasari, ein Verzeichniß der im ersten Bande enthaltenen Künstler-Biographien, die Vorrede von Vasari zum ganzen Werke, die Einleitung über das Studium der Architectur, Bildhauerey und Mahlerey, eine Vorrede, welche sich auf die Biographien bezieht, der Brief des Giov. Battista Adriani mit seinem Porträt, und endlich die Lebensbeschreibungen selbst, welche mit schönen Abbildungen der Künstler verziert sind. Auch sind S. 522 ein Register und 52 Seiten als Zusätze zu den Anmerkungen angehängt. Der zweyte Band, der gleichfalls im Jahr 1759 an das Licht gestellt wurde, hat eine andere Dedication, nähmlich *all' Altezza Reale di Vittorio Amadeo Duca di Savoja,*

und eine kurze Nachricht über die Eintheilung. Die Lebensläufe fangen mit dem des Lionardo da Vinci an, und schließen sich S. 736. mit dem des *Bastiano* genannt *l'Aristotile da St. Gallo*. Am Ende ist ein Verzeichniß der erwähnten Künstler und ein 60 Seiten starkes Supplement hinzugefügt. Der dritte Band, gewidmet *all' Altezza Reale di Benedetto Maria Maurizio ducadi Chablais*, folgte im J. 1760. Er enthält außer der Zuschrift, zwey Vorreden, von dem Herausgeber und von Vasari; ein Verzeichniß der Biographien, einen Aufsatz des Vasari (*Giorgio Vasari agli artefici del disegno*) und die Biographien welche mit der des Benvenuto Garofalo anheben, und sich S. 541 mit der des G. Vasari enden. Hierauf folgen ein an die Künstler gerichteter Aufsatz (*l'autore a gli artefici del disegno*), und eine Beschreibung der Feyerlichkeiten, welche bey der Vermählung des Prinzen D. Francesco von Toscana veranstaltet wurden, (*Descrizione dell' Apparato per le Nozze del principe D. Francesco di Toscana*), bis S. 650; nun das erste Register über alle Porträte im ganzen Werke, ferner drey und zwanzig Seiten Zusätze zu den Noten, und vier Register über die Künstler (*Indice de Professori*), über die im Vorbeygehen erwähnten Personen (*delle persone nominate in quest' opere*), über die merkwürdigsten Sachen (*delle cose notabili*), und endlich über die Orte wo die beschriebenen Kunstsachen aufbewahrt sind. (*de' luoghi ove sono l'opere degl' Artefici*). Den Anhang machen die Verbesserungen im Text

aus, und zwey Verzeichniſſe der Porträte der Mahler, Bildhauer und Architecten in dieſer römiſchen Ausgabe (*Indice de' Ritratti de Pittori Scultori et Architetti che sono nelle Ed. Romana*) und der Mahler von denen ſich keine Bildniſſe in Vaſari finden (*Nota de' pittori di cui non e il Ritratto nell' opera dell' Vasari*).

Die Porträte womit Bottari ſeine Edition bereichert hat, ſind nicht nur von Franzesco Bartolozzi und Antonio Cappellani ſauber in Kupfer geſtochen, ſondern übertreffen auch an Anzahl die der Bologneſiſchen und Florentiniſchen Ausgaben. Ich will hier nur diejenigen aufzählen, welche neu oder verändert hinzugekommen ſind. T. I. p. 96. Pietro Cavallini. (Nach dem in der Bologneſiſchen Ausgabe) p. 128. Giovanni da Ponte. p. 134. Il Berna. p. 138. Duccio. p. 164. Taddeo di Bartolo. p. 364. Vittore Piſanello. p. 396. Gentile Bellini. T. II. p. 28. Antonio da Correggio, (ſein Porträt iſt verſchieden von dem in der Bologneſiſchen Ausgabe). p. 72. Torrigiano. p. 324. Marco Calavreſe. p. 324. Giacomo Palma, (abweichend von dem Porträt das ſich in den andern Ausgaben findet). T. III. p. 1. Benvenuto Garofalo. (Nach dem Porträt in der Bologn. Ausgabe). p. 182. Michel Angelo Buonarotti, (ein ſchönes Bild). p. 144 z). Don Giulio Clovio. (Nach dem Porträt

z) Bey der Biographie dieſes Künſtlers befinden ſich außerdem drey Blätter, eine große ſkizzirte Hand, das Grabmahl Julius des zweyten, und ſein eigenes.

in der Bologn. Ausgabe). Zur Bequemlichkeit der Liebhaber von Kupferstichen hat man auch alle Bildnisse in einen Band vereinigt und den Text weggelassen. Diese Sammlung führt den Titel: Ritratti de' Pittori, Scultori, e Architetti insigni, cavati dell' opera di *Giorgio Vasari*, in cui descrive le loro vite intagliati in rame da *Francesco Bartolozzi* e *Antonio Cappelliani*. In Roma, 1760. per Niccolò e Marco Pagliarini. Die Holzschnitte, welche schon zu der ältern Edition des Vasari gedient hatten, erschienen ebenfalls im Jahr 1629 bey Simone Ciotti in einem kleinen Bande mit der Ueberschrift: Effigie di celebri Pittori, Scultori et Architetti la cui vita fu descritta dal Sig. *Giorgio Vasari*. Voran steht eine Dedication an *Ludovico Peruzzi*, dato Fiorenze, vom 20. Sept. 1629, unterschrieben von Simone Ciotti.

§. 5.

Nicht lange nachdem Bottari's Ausgabe vollendet war, erschien zu Livorno bey Marco Coltellini eine neue in Quart. Eigentlich kam daselbst nur im Jahr 1767 der erste Band heraus, denn die übrigen sechs Bände sind in den Jahren 1771 und 1772 bey Giovanni Battista Stecchi in Florenz gedruckt worden. Da man sie noch häufig haben kann, so will ich nur den Titel anführen und auf Murr's Journal zur Kunstgeschichte *a*) verweisen, wo sich eine umständlichere Anzeige befindet. Der Titel lautet:

a) Th. I. S. 43.

Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti, scritte da *Giorgio Vasari*, pittore e architetto Aretino. Edizione arrichita di note oltre quelle dell' Edizione illustrata di Roma. *Tomo primo.* All' Altezza Reale di Pietro Leopoldo, principe reale d' Ungheria, e di Boemia Arciduca d' Austria, e gran duca di Toscana etc. etc. etc. Livorno, per Marco Coltellini. 1767. 4. 555 S. mit 33 Kupfern. *Tomo Secondo;* Firenze, per Giovanni Battista Stecchi, e Antonio Giuseppe Pagani. Con approvazione ad instanza di Tommaso Masi e Comp. di Livorno. 1771. 4. 611. S. mit 50 Kupfern. *Tomo Terzo:* Ebend. 1771. 447. S. mit 26 Kupfern. *Tomo Quarto.* Ebend. 1772. 514. S. mit 22 Kupf. *Tomo Quinto.* Ebend. 1771. 468 S. mit 16 Kupfern. *Tomo Sesto.* Ebend. 1772. 450 S. mit 9 Kupfern und *Tomo Settimo.* Ebend. 1772. 484 S. mit 4 Kupfern. Ueberhaupt beläuft sich die Anzahl der Kupferstiche auf 160.

Diejenigen, welche diese Edition besorgten, waren Tomaso Gentili, ein Mahler aus Florenz, der Ritter Giovanni Francesco de Giudica aus Arezzo, und der Mahler Ignatz Hugsfort; außerdem unterstützte ihr Unternehmen der Prälat Bottari mit verschiedenen Andern. Allein man setzte die Arbeit keines Weges mit dem Eifer fort, womit man sie angefangen hatte, daher auch der erste Band und der zweyte aber nur bis

S. 156. die beſten ſind. Denn von da an wurde das Werk nicht mehr zu Livorno, ſondern zu Florenz gedruckt; die Zuſätze erſchienen ſehr ſparſam und waren höchſt unbedeutend. Wiewohl der Preis dieſer Edition 12 Scudi iſt, die römiſche hingegen 15 koſtet, ſo würde ich dennoch, immer die letztere theils wegen des prachtvollen Druckes theils wegen der vortrefflichen Regiſter vorziehen.

§. 6.

Es bleibt mir nun noch übrig, die neueſte Ausgabe von Siena hier kurz anzuzeigen; ſie beſteht aus eilf Theilen und hat den Titel:

> Vite de' più eccellenti pittori, scultori e Architetti, scritte da *M. Giorgio Vasari* pittore e architetto Aretino. In Questa prima edizione Sanese arrichite più che in tutte l'altre precedenti di Rami, di giunte e di correzioni. Per opera del P. M. *Guglielmo della Valle*, Minor Conventuale etc. *Tomo primo.* In Siena a spese de' Pazzini Carli e Compagno con licenza de Superiori. 1797. 8.

Der Pater Della Valle hat ſich ſchon längſt durch ſeine *Lettere Senesi* als einen Gelehrten angekündigt, der im Fach der ſchönen Künſte gründliche Einſichten beſitzt, und durch dieſes Werk einen neuen Beweis ſeiner Talente gegeben. In der Vorrede zum erſten Theile hat er eine genaue Nachricht von den frühern Ausgaben geliefert, und verſchiedene andere ſcharfſinnige Unterſuchun-

gen eingeflochten; das Schätzbarſte darunter iſt eine Zergliederung der Mahlerſchulen in Piſa, Siena und Florenz. Hierauf folgt eine Biographie des G. Vaſari (S. 1 — 63), geziert mit einem ſchönen Bilde, das nach einer Büſte von Giuſeppe Cades gezeichnet und von Giovanni Battiſta Leonati in Kupfer geſtochen iſt. Des größern Formats wegen, muß es zuſammengebogen werden. Nun kommen die Nachrichten des Römiſchen Herausgebers, die zwey Dedicationen des Vaſari, die Einleitung von ebendemſelben in das Studium der Architectur, Bildhauerey und Mahlerey, die Vorrede zu den Lebensbeſchreibungen und endlich dieſe ſelbſt, welche S. 233, mit Cimabue anfangen und S. 320 mit Margaritone enden. Den Schluß macht ein Regiſter, das ſich auch an allen übrigen Bänden befindet. Der zweyte Band, (1791) enthält zuerſt das Schreiben des M. Giovanni Battiſta Adriani, hierauf die Biographien, von Giotto S. 73 bis Lorenzo di Bicci. S. 360. Ein wichtiger von della Valle angehängter Aufſatz betrifft die Sieneſiſchen Künſtler, wie auch die Fremden, welche im Dom zu Orvieto gearbeitet haben. Der dritte Band (1791) fängt mit der Vorrede Vaſari's zum zweyten Theil an; dann folgen die Biographien S. 15. von Jacopo della Quercia bis Paolo Romano. S. 351. und wiederum ein ſchätzbares Verzeichniß der Bildhauer und Mahler von Ferrara. Der vierte Band, (1791) begreift zuerſt eine von della Valle am 19. May 1791 zu Rom in der Arcadiſchen Akademie gehaltene Rede, über den Flor

der ſchönen Künſte unter den Griechen, Römern und Italienern; darauf die Biographien S. 21. von Andrea del Caſtagno bis Luca Signorelli S. 346. und einige hiſtoriſche Notizen über die Künſtler von Gubbio. Der fünfte Band (1792), enthält eine Geſchichte der Holzſchneide- und Kupferſtecher-Kunſt, worin ſich zwar wenige neue Aufſchlüſſe finden, die jedoch dem Fleiß des Verfaſſers Ehre macht; von S. 21 die Biographien, von Leonardo da Vinci bis Guglielmo da Marcilla. S. 347: der ſechſte Band (1792), eine Vorrede über die Fortſchritte der Kunſt im Mittelalter, welche ſehr unbedeutend iſt; von S. 19. die Biographien, von Simone detto il Cronaca bis Francesco Mazzuoli. S. 365: der ſiebente Band (1792), eine Rede des Pater della Valle, gehalten zu Turin am 15. März 1792, über den ſeltſamen Gegenſtand, ob ein Mönch des funfzehnten Jahrhunderts ſeinen Nacken mit zwey großen oder nur mit einer kleinen Kappe beſchwert habe; eigentlich über die Frage, ob der bekannte Fra Giocondo ein Dominicaner oder Franziscaner geweſen ſey; die Biographien von S. 23. von Jacopo Palma bis Niccolò Soggi. S. 345: der achte Band (1792), die Vorrede des Florentiniſchen Herausgebers (*l'editore Fiorentino a chi legge*). Von S. 7. die Lebensbeſchreibungen, von Niccolò detto il Tribolo bis auf Girolamo da Carpi. S. 378. Uebrigens findet ſich noch S. 290. ein Zuſatz zur Biographie des Giovanni Antonio Razzi genannt Sodoma. Der neunte und zehnte Band erſchien im Jahr

1793: jener begreift die Vorrede von Giorgio Vasari zum dritten Theil (nach der alten Ausgabe); und von S. 13. die Biographien von Rudolfo Ghirlandajo bis Jacopo Sansovino, S. 341; dieser aber eine Vorrede von della Valle über verschiedene Piemontesische Künstler, und von S. 19. die Lebensbeschreibung von Michel Angelo Buonarotti mit andern Lebensläufen von neuern Künstlern bis S. 369. Im eilften Band endlich der 1794 herauskam, lieset man außer der Fortsetzung des erwähnten Aufsatzes über die Piemontesischen Künstler, Lebensbeschreibungen mehrerer Flammänder, von (S. 63) Nachrichten von den Mitgliedern der Akademie der Mahlerey, Bildhauerey und Architectur, wie auch von den Werken die sie geliefert haben, von S 79. eine Beschreibung des bey der Vermählung des Prinzen J. Franzesco von Toskana veranstalteten Feyerlichkeiten (von S. 131.), und als Anhang, einen Brief des della Valle an Ireneo Affò (von S 304.). Den Beschluß machen wie bey den übrigen Ausgaben vollständige Register (von S. 317 bis 389.). Auf der letzten Seite steht: Impresso in Siena da i torchi Pazzini Carli. il di 20. Aprile MDCCLXXXXV. con liz. de' superiori.

Die Anmerkungen sind entweder von den übrigen Ausgaben entlehnt und mit den Worten *Nota dell' Edizione di Roma*, *Nota dell' Ediz. di Livorno* und *Firenze* bezeichnet, oder neu hinzugekommen; diese erkennt man an den Anfangsbuchstaben *F. G. D.* Vermuthlich rühren sie nicht von einem Künstler her. Die Porträte

ſind überhaupt ſchlecht ausgeführt; als neue habe ich folgende bemerkt. T. IV. S. 31. Galaſſo da Ferrara. S. 327. Jacopo detto l'Indaco. S. 331. Luca Signorelli. (Dieſes Porträt befindet ſich zwar ſchon in den frühern Ausgaben, iſt aber in dieſer verſchieden). T. V. S. 91. Antonio da Correggio. (Verſchieden von den frühern). S. 227. Rafaello da Urbino. (Nach einer Medaille im Muſeo Caſali). T. VI. p. 243. Antonio Licinio. (Auch verſchieden von einem Porträt der ältern Editionen). T. VII. p. 35. Fra Giocondo Veroneſe. S. 319. Giovanni Antonio Lapolli (verſchieden). S. 333. Niccolò Soggi. T. VIII. p. 51. Pierino da Vinci. T. X. p. 19. Hier befinden ſich bey der Biographie des Michel Angelo, drey Blätter, nähmlich eine große ſkizzirte Hand, das Grabmahl Julius II., und das eigene Grab des Künſtlers. Ebendaſelbſt, p. 321. Lione Lioni.

IV.

Ueber die Nothwendigkeit des Studiums der Naturkunde, für den Mahler, Bildhauer und Architecten.

Wer sich für einen vollkommenen Baukünstler ausgibt, muß nach dem Ausspruch Vitruv's nicht nur im Zeichnen geschickt seyn, sondern auch von Geometrie, Optik, Arithmetik, Geschichte, Philosophie, Musik, Medicin und Rechtsgelehrsamkeit Kenntniß besitzen *a*). "Die Philosophie, sagt er, handelt auch von der Beschaffenheit der Dinge; dieser Theil derselben heißt im Griechischen Φυσιολογια und muß mit vorzüglichem Fleiß erlernt werden, weil darin viele und mannigfaltige Untersuchungen, die Natur betreffend, begriffen sind *b*)." Vitruv verstand, wie der größte Theil der Alten unter dem Nahmen Philosophie die Sittenlehre und Physik, und hat also eine Wissenschaft, nähmlich die Naturkunde übergangen, deren Bekanntschaft von der größten Wichtigkeit ist.

Wie unentbehrlich eine genaue Kenntniß des menschlichen Körpers, seiner Form und seines innern Baues, der Myologie, Osteologie, der Ursachen und Wirkun-

a) *Vitruv.* Lib. I. p. 13. Ed. *Rode.*

b) *Vitruv.* Lib. I. p. 17.

gen der Affecte, für den Mahler und Bildhauer sey, brauche ich nicht aus einander zu setzen, da es selbst der Anfänger weiß. Meine Absicht geht aber dahin, den Künstler, besonders den Architecten, auf das Studium der Naturkunde aufmerksam zu machen, nicht so wohl in Rücksicht des Holzes, des Marmors, der Metalle und anderer zur Errichtung eines Gebäudes nothwendigen Materialien, als vielmehr der Zierathen, von welcher Art sie auch seyn mögen.

Betrachten wir nähmlich die Ornamente der schönsten Gebäude des Alterthums, so ergibt es sich, daß sie nicht alle aus der Phantasie und den spielenden Einfällen der Künstler stammen, sondern größtentheils von den Gegenständen, die wir im großen Ganzen der Natur bewundern, entlehnt und zusammen gesetzt sind. Ich bin überzeugt, daß ein fleißiger Forscher der Natur alle Muster auffinden wird, welche die Alten bey ihren Ornamenten vor Augen gehabt haben, besonders, da alles, was einige für selbst erschaffene Ideen und Erfindungen derselben ausgeben, nichts mehr als das Resultat ihrer, aus unmittelbaren Anschauen lebhaft empfangenen Eindrücke, ihres Nachahmungvermögens und ihrer im Zusammen setzen und Verweben unerschöpflichen Phantasie ist.

Der menschliche Geist kann im Gebieth der bildenden Künste unmöglich eine Sache darstellen, deren Urbild sich nicht unter den sichtbaren Werken der Natur findet; und ich berufe mich nur auf ein geübtes Auge, das unfehlbar in allen Kunstproducten das Original erkennen

wird, das dem Nachahmer vorgeschwebt und zum Leitfaden gedient hat.

Die Faune, Satyren, Centauren, Tritonen, Minotauren, Sirenen, Sphinxe, Chimären, Greife, überhaupt alle phantastisch ungeheuer gestaltete Gottheiten der Indianer, Egypter, Persianer, Etrusker, Griechen und Römer, sind nichts als zusammengesetzte Wesen aus der menschlichen Gestalt und den Gliedern von Fischen, Vögeln und vierfüßigen Thieren, erschaffen in der Phantasie der Dichter, und nach den Bedürfnissen der Kunst modificirt und durch materielles Gebilde versinnlicht von Bildhauern und Mahlern. Da aber die Griechen den Grundcharakter jedes Kunstwerks, die Schönheit auch in ihren Ornamenten beobachteten, so wußten sie jene Geschöpfe so anzubringen, daß sie die vortrefflichste Wirkung machten. Die Alten selbst glaubten nicht an ihre Existenz, sahen sie nur als muthwillige Spiele der Phantasie an, und bewiesen die Unmöglichkeit ihres Daseyns aus Gründen der Naturlehre *c*).

Wenden wir unsern Blick auf die ersten architectonischen Versuche der Vorwelt, auf die Zeiten, da Wissenschaft und Kunst noch in der Wiege lagen, so sehen wir, daß sich die Menschen nur in Wohnungen, die ihnen die Natur selbst darboth, in geräumigen Felsen, Höhlen und Wäldern aufhielten, bald darauf instinktmäßig die Vögel und Thiere in der Bildung ihrer Nester und Lager nachahm-

c) S. *Aristotel.* de Animal. c. XI. p. 742. *Lucret.* L. V. 876. sq.

ten, Hütten baueten und dieſe zum Schutz mit einem Dach verſahen. Clima, Natur, Materialien und Sitten äußerten dabey ihren ſtarken Einfluß auf die Erzeugniſſe des geſchäftigen Triebes. Nach und nach bemühten ſich die Stämme, ihre erſten Wohnungen bequemer zu machen und zu vergrößern; ſie vervollkommneten das Dach der Hütten, gruben ſich künſtliche Höhlen, vereinigten, wo ſie Gelegenheit hatten, Steine mit Holz, Erde und Thon, und bildeten die einförmigen Maſſen, um ſie mit Wohlgefallen anſehen zu können, weiter aus. Auf dieſe Weiſe erhoben ſich die urſprünglichen Wohnungen des Indianers, Egypters, Griechen und Etruskers; keiner ſuchte den andern nachzuahmen, jeder ſtrebte nach ſeinen Bedürfniſſen, ſein Modell originell zu vervollkommnen, und die Bilder von empfangenen Eindrücken wieder ſinnlich zu machen. Abhängig von der Lage, vom Clima, von Localumſtänden und Materialien, gaben ſie ihren Gebäuden verſchiedene Geſtalten und entdeckten abweichende Methoden zu bauen. Daß ſich aber bey der vielfältig verſchiedenen Beſchaffenheit der Länder und ihrem wirkſamen Einfluß auf innere und äußere Bildung, bey dieſer und jener Nation ein feinerer Kunſtſinn und ein mehr oder weniger edles Nachahmungsvermögen entwickelte, iſt unläugbar und von andern gelehrter und hiſtoriſcher als ich zu thun im Stande bin, erwieſen worden. Ueberall findet man aber, daß Nothwendigkeit und Bedürfniß die Kunſt zu Bauen hervorgebracht haben, daß ſich dieſe zur Wiſſenſchaft umbildete, und endlich die bewun-

dernswürdigsten Gegenstände der Natur nachahmen konnte *d*).

Wer verkennt in aufgethürmten Pyramiden, in weiten Kuppeln, in geräumigen Gewölben und zwey und dreyfach gereiheten Säulengängen, die nachgebildeten Berge, Grotten und anmuthigen Baumgruppen? Wie wenig Scharfsinn beweisen diejenigen, welche noch jetzt alle diese Werke dem erfindungsreichen Genie des Indianers, Egypters, Chaldäers zuschreiben, da die übrigen Nationen eben so gut zur nachahmenden Kunst getrieben wurden, und auf einer ähnlichen Bahn ihre schlummernden Geisteskräfte entwickeln konnten?

Die Indianischen Gebäude zum Beyspiel, die unter die Wunderwerke der alten Welt gehören und auf deren Größe wir nur aus ihren Ruinen schließen können, sind Höhlen, den von der Natur geschaffenen nachgeahmt, aber durch ungeheuren Fleiß mit Hammer und Meißel in die Felsen getrieben. Das Ideal der alten Indianischen Künstler war, ihren Werken eine gränzenlose Dauer zu sichern und sie blieben daher ihren Mustern getreu. Die Säulen welche die unterirrdischen Pagoden tragen, nähern sich dem Block, der ungebildeten bloß tragenden Masse und erscheinen am Kapitäl wie von der Last von

d) S. *William Hodges* Views of the Gate leading to the Tomb of Acbar at Secundii, and the Mausoleum of the Emperor Shere Shah at Sessaram. Fol. Und seine *Travels in India*. p. 63. (Lond. 1793. 4.)

oben rund gedrückt, ob ſie gleich oft mit dem Gewölbe aus einem Stücke beſtehen *e*).

Wären die Alterthumsforſcher immer von dem Grundſatz ausgegangen, daß die alten Künſtler ſtets die Geſtalten die ſie um ſich fanden und die ihrem Sinn für das Schöne entſprachen, durch ihre Nachbildung wieder anſchaulich zu machen ſuchten, ſo hätten ſie viele unnöthige Hypotheſen ſparen können. Wie viel hat man nicht über die Nymphäen diſputirt, und wie leicht löſt ein Blick in die Natur ihren Urſprung? Homer, Virgil und andere Dichter *f*) geben uns reitzende Beſchreibungen von den Höhlen der Nymphen mit marmornen Sitzen, umſchattet von dunkeln Wäldern und erfriſcht durch ſtrömende Bäche; ſie entlehnten ihre idealiſirte Schilderung von denen, die ſie in der Natur geſehen hatten, und gaben dadurch den Architecten Stoff, entweder jene von der Natur zu-

e) S. (*Gough*) A Comparative View of the ancients monuments of India. Tab. III. *I. Goldingham*, some Account of the Cave in the Island of Elephanta; *Asiatick Researches*, T. IV. p. 409. ed. *Calcutta*. *Hodges* Views in India, und die ſchöne Abbildung, welche der Mahler Forbes im vorigen Jahre zu London, von dem Tempel zu Elephanta ans Licht geſtellt hat.

f) *Homer*. Odyss. XIII. 103. *Virgil*. Aen. I. 170. Martial. IV. Ep. 45. Höhlen der Nymphen an dem Parnaß mit goldenen Decken, erwähnt auch der Dichter Philoxenos beym *Antigon. Caryst.* Hist. mirab. p. 190.

sammengeworfene Höhlen dem Aufenthalt angemessener zu machen, oder selbst welche zu bilden, zu verschönern und ihren Ideenreichthum zu benutzen. Bey den Römern waren die Nymphäen ebenfalls natürliche Höhlen mit Quellen und steinernen Lagern, gleichsam zum freudigen Gebrauch der Nymphen, oder auch künstlich ausgehauene Grotten, die man aus Liebe zu einem wilden romantischen Aufenthalt den natürlichen ähnlich machte, und worin in Gemählden und Statuen die Göttinnen von denen sie ihren Nahmen hatten, dargestellt waren. Ovid beschreibt eine solche anmuthige Grotte die auf natürlichen Bogen ruhte *g*), und Juvenal eine andere im Thal der Egeria bey Rom. Letztere war durch Kunst erschaffen, der Natur aber täuschend abgeborgt *h*).

Anerkannt ist es, daß sich die Griechen auch in der Baukunst durch einen in seiner Art einzigen Zusammenfluß von Umständen zur höchsten Vollkommenheit des Ideals erhoben, und ihre Werke mit den schönsten Producten des Pflanzenreichs geziert haben. Sie gebrauchten zum Ornament den Lorbeerbaum, die Eiche, die Olive, Cypresse, Fichte; die Reben, das Epheu, den Akanth, das Geißblatt und zahllose andere Blumen, Früchte und Pflanzen. Und wo konnten sie auch schönere Zierathen hernehmen, als aus der Natur selbst, aus der reichen Mannigfaltigkeit, aus dem milden Umriß und der unendlichen

g) Metamorph. Lib. III. 155.
h) Iuvenal. Sat. III. 17.

Abwechselung der Blätter? Indem sie durch marmorne Copien die zerbrechlichen Urbilder ersetzten, brachten sie auf einmahl viele reitzende Ideen vor die Einbildungskraft, und zeigten zugleich ihren hohen Schönheitssinn. Aus der Thierwelt wählten sie vorzüglich Löwen, Tieger, Parder, Elephanten, Pferde, Stiere, Widder, Adler, Eulen, Schmetterlinge, Seeroſſe, Delphine, Schlangen, Vipern, Eidechſen, und Schildkröten; in Zuſammenſetzungen, in der wunderbarſten Miſchung gehörig angewendet, machten ſie eine vortreffliche Wirkung.

Wir wollen nun die Säulen-Ordnungen der Griechen näher kennen lernen und einige Ideen über ihren Urſprung hinzufügen. Vitruv hält die Doriſche, Joniſche und Korinthiſche Säulen-Ordnung für eine griechiſche Erfindung, unterſuchen wir ſie aber genauer, ſo entdecken wir, daß ſie nicht allein der Natur nachgeahmt, ſondern auch ſchon vor dem blühenden Zeitalter der Griechen gebräuchlich geweſen ſind. Alle dieſe Ordnungen erlitten nähmlich unzählbare Veränderungen, bevor ſie in allen ihren Theilen mit dem Ganzen die höchſte und vollkommenſte Symmetrie und Proportion erreicht haben. Die Doriſche Ordnung in einem alten Tempel zu Korinth beträgt vier Diameter der Höhe der Säule, die zu Päſtum aber, fünf. Sechs findet man an den Säulen des Porticums der Minerva in Athen, ſieben, auch ſieben und einen halben an einigen Säulen der unter den römiſchen Kaiſern errichteten Gebäude. Allein die älteſte, kurze, ſchwere, in ſich gedrängte Form, war ſchon wie uns verſchiedene

Stellen aus den heiligen Schriften der Israeliten lehren, unter dieser Nation gebräuchlich, und zwey Säulen des Salomonischen Tempels hatten gewiß mit den ältesten Griechischen die größte Aehnlichkeit, ob sie gleich tausend Jahre vor unserer Zeitrechnung und fünf Jahrhunderte vor dem Peloponnesischen Krieg, nach welchem, wie Thucydides berichtet, die Griechen zuerst Steine mit Steinen verbanden, um ihre alten Wohnplätze, Höhlen und Hütten zu verlassen, errichtet worden waren.

Die Dorische Säule hatte in den frühesten Zeiten keine Basis; sie trägt unverkennbar die Spur des nachgeahmten festen Baumes an sich, auch waren die Wohnsitze der Dorischen Stämme reich an Waldungen. Die Jonische hingegen erhielt gleich eine Basis, weil der Jonier eine an Bäumen arme Gegend bewohnte, und den aufgeschossenen, gehauenen Baum durch Verkehr mit seinen Nachbaren erhalten mußte, wenn er ihn zu seinen Gebäuden brauchen wollte.

Das Capitäl der Jonischen Säule hat zur Zierde in sich selbst zurückgekrümmte Voluten, über deren Ursprung mancherley geträumt worden ist. Einige glaubten in der Windung derselben, den Schmuck eines Frauenzimmer-Hauptes zu finden, andere sogar die Gestalt eines zwischen dem Säulen-Schaft und Architrav gelegten Küssens; noch andere wollten darin die Hörner eines Widders entdecken, besonders da Stierköpfe zur Zierde der Metopen in der Dorischen Säulen-Ordnung gebraucht worden, oder endlich ein aufgerolltes Blatt. Gewiß kommt

aber unter allen Naturproducten keines der Volute näher, als die Perſpectiv-Schnecke *i*). Die unmerkliche, ſanfte, kreisförmige Windung, und die Simplicität des Zierathes der Volute ſetzen es beynahe außer Zweifel, daß jene oder eine andere Schnecke ihr Modell geweſen ſey.

Dieſe Gelegenheit darf ich nicht vorbey gehen laſſen, um den Architecten, Mahler und Bildhauer auf das Studium der Conchyliologie überhaupt aufmerkſam zu machen, da die Schnecken, Zoophyten und andere Schaalthiere ihnen viele Ideen zu Ornamenten angeben können.

Wir wiſſen daß die alten Bewohner Campaniens und der Küſten des adriatiſchen Meeres zahlloſe Vaſen verfertigt haben, die wegen ihrer lieblichen Formen und Zierathen, noch gegenwärtig unſere Bewunderung erregen *k*). Was man auch über ihren Urſprung wähnen mag, es ſey, daß ſie von Etruskern oder Griechen abſtammen, ſo müſ-

i) Cochlea marina depressa. Trochus perspectivus. *Linn.* Siehe eine Abbildung bey Regenfuß, Tab. VI. fig. 61. pag. XLIII. In einer alten von Chandler zuerſt edirten Inſchrift, welche ſich auf den Bau des Tempels der Minerva Polias zu Athen bezieht und viele ſeltene Kunſtwörter enthält, werden die Voluten Καλχαι genannt. Τας καλχας τας επι τοις επιστυλιοις εξεργασασθαι —. (S. *Chandler*, Inscr. Attic. p. 38.) Καλχη aber bedeutet eine Purpurſchnecke. S. Hesych. h. v.

k) S. *d'Hancarville* Antiquités Etrusques, Grecques et Romaines. T. II. pref. XX seq. *Hamilton* Engravings from ancient Vases etc. T. II. Tab. 4. etc.

sen doch die Künstler Muster gehabt haben, von denen sie die reitzenden Formen und Ornamente nahmen, da es fast unglaublich ist, daß ihre blühende Phantasie und ihr Schönheitssinn allein, ohne aus der Natur zu schöpfen, eine solche endlose Mannigfaltigkeit hat hervorbringen können. Betrachten wir nun die vielen Land- und Seeschnecken jener beglückten Himmelsstriche und halten sie mit den Vasen zusammen, so dürfte es nicht schwer seyn, mit überführender Klarheit darzuthun, daß jene Conchylien die Modelle waren von denen einst die alten Italienisch-Griechischen Künstler die schönsten Formen ihrer Vasen entlehnten. Unter den Conchylien die das adriatische Meer an die Küsten von Groß-Griechenland wirft, finden wir gewundene, spitz zu laufende, bauchige, walzenförmige, gereifte, gebogene, rändige und von allen andern möglichen Gestalten, und eben solche Formen und Verhältnisse entdecken wir wieder an den Vasen, die das Siegel des Schönen in sanften Spirallinien an sich tragen. Um diese Aehnlichkeit noch mehr fühlbar zu machen, wünschte ich daß man eine Conchylien-Sammlung sehen oder ein Werk mit treuen Abbildungen, z. B. von Regenfuß durchblättern möge, wo man auf jeder Tafel nicht nur viele den genannten Vasen gleichende Formen, sondern auch andere finden wird, die wegen ihrer harmonischen Umrisse zu antiken Zierathen gedient haben *l*). Ich

l) S. Tab. I. n. 1. 2. Tab. II. n. 14. 15. 20. T. III. n. 20. 25. 33. 35. 37. Tab. IV. n. 46. T. V. n. 49. 52. 53. T. VI. n. 62. 65. Tab. VII. n. 2. 7. 9. 10.

übergehe die mit Stacheln und Auswüchsen bewaffnete Muſcheln und andere Producte des Oceans, von denen wahrſcheinlich die Idee, Vaſen mit Griffen und Henkel zu verſehen genommen worden *m*).

Tab. VIII. n. 13. 19. 25. Tab. X. n. 36. 41. 47. Tab. XI. n. 34. 35. Tab. XII. n. 62. 65. 66. 77. 68. etc. Ich kann nicht umhin, hier eine ſchöne Stelle aus der *Bucchereide* des Bellini mitzutheilen, welche ſich auf die Farben der Schnecken bezieht (p. 196.)

"E che stupor di smalti, e di colori,
Tutta la nicchierià contiene in se!
Bianchi lattati, neri come Mori;
Verdi, persi, ponsò, mavi, dorè:
A scacchi, a schizzi, a sbarre, a spicchi, a fiori,
A onde, e righi, in fin de la sol re:
Vé il Nautilo d'argento vera nave
Vivo, e di carne, e non d'asse, e di trave."

Das Gedicht des Lorenzo Bellini unter dem Titel La Bucchereide, erſchien zu Florenz, 1729. in 8. Es iſt auf höchſt bizarre Art in zwey Proemi getheilt, von denen der erſte aus einem vielfältigen Metrum, wie die Dithyramben, das andere aber aus vier Theilen beſteht; drey davon ſind in ſo genannte ottave rime, einer aber in freyen verſchiedenen Versmaßen gedichtet. S. *Mazzuchelli* Scrittori d'Italia. Vol. II. P. II. p. 689.

m) Unter den Blumen und Blättern, womit dieſe Vaſen verziert ſind, findet man vorzüglich die geſchloſſenen keulförmigen Blüthen des Geißblattes (*Passeri* Pict. Etrusc. T. II. Tab. 159. etc.) oder des Epheu und

Schon an einem andern Orte *n*) habe ich den Einfall des scharfsinnigen F. Hemsterhuys erwähnt, der den Maßstab und die Verhältnisse glaubte entdeckt zu haben, nach welchen die Etrusker ihre Vasen ausführten. Er theilte nähmlich die ganze Höhe der Vase in drey gleiche Theile, von denen zwey die Vase, einer aber den Fuß ausmachten. Die Form des Fußes sollte ferner die Gestalt der Vase selbst, aber umgekehrt haben. Wiewohl diese einfache Regel jenem seinen Denker Ehre macht, und auch bey mehreren Vasen anwendbar ist, so haben mich doch verschiedene Versuche gelehrt, daß sie nicht überall zutrifft und auf die größte Anzahl der Etruskischen Vasen gar nicht paßt. — Doch wir wollen nach dieser kleinen Abschweifung zu den Säulen-Ordnungen zurückkehren.

Die Korinthische Säule hat wie die Dorische und Jonische mehrere Veränderungen erfahren. Daß der Bildhauer Kallimachos ihr mit Laubwerk geschmücktes Capitäl vervollkommnet habe, will ich gern zugestehen, aber die Ehre der Erfindung kann man ihm mit Recht streitig machen, besonders da sich aus weit frühern Zeiten Säulen erhalten haben, deren Capitäle mit Blättern und zarten Blumenstengeln umwunden sind *o*), und im

Lotos. (*Hamilton* Engravings. T. II. p. 101. T. III. Tab. E.).

n) S. Bibliothek der alten Literatur und Kunst. Stück I. S. 125 u. f.

o) S. *Pococke's* Egypt. T. I. p. 217. *Norden* Voyage. T. I. p. 215. etc.

Tempel Salomo's Säulen standen, woran die Capitäle mit Lilienblüthen und Granat-Aepfeln geziert waren.

Der alte Egypter brauchte zum Schmuck seiner Säulen, Palmenblätter und die ihm heilige Lotosblume, und behielt diesen Geschmack mit starrer Unveränderlichkeit bey, denn selbst unter der Herrschaft der Ptolemäer wurden noch in Egypten solche Säulen ausgeführt. Kallixenos von Rhodus erzählt, daß Ptolemäus Philadelphos ein Lusthaus errichtet habe, worin sich außer vielen Mahlereyen, Säulen befanden, die den Palmen und Thyrsusstäben glichen, und daß Ptolemäus Philopator, in einem Speisesaale, den Nationalgeschmack ebenfalls beobachtete. "Es waren" sagt er "in dem nach egyptischer Art erbaueten Speisesaale runde Säulen, deren Reife schwarz und weiß mit einander abwechselten. Die runden Capitäle zierten Blumen, welche mit aufbrechenden Rosenknospen Aehnlichkeit hatten. Der Theil des Capitäls der der Korb genannt wird, war nicht nach griechischer Sitte mit Voluten und gekräuselten Blättern, sondern mit entfalteten Blumenkronen des Wasser Lotos, mit aufgeschossenen Datteln und mit andern Blumenarten schön verziert; endlich sahe man auch am obersten Theil des Schaftes, unmittelbar wo sich der Reif des Capitäls anfängt, durcheinander geschlungene Blätter und Blüthen der Nymphäen. Auf diese Weise, "setzt Kallixenos hinzu," schmückten die Egypter ihre Säulen und führten

Mauern mit weiß und ſchwarz abwechſelnden Steinen auf *p*).

Die Griechen waren alſo keines Weges die erſten, die die Capitäle der Säulen mit Laubwerk zierten, allein ſie verwarfen den Gebrauch der Lilien, Palmen und des Lotos, und erkoren dagegen die Vegetabilien ihres Landes, vor allen andern den ſchönen Blätterwuchs des Akanth *q*).

p) *Callixenus Rhod.* ap. *Athenaeum*, Lib. IV. p. 196, A. ed. *Casaub.*

q) S. Payne Knight in den *Ionian Antiquities*. T. II. p. 19. Ueber den Urſprung des Korinthiſchen Capitäls hat der Verfaſſer des *Account of Priapus* p. 19. einige artige Bemerkungen, welche ich hier wegen der Seltenheit des Werkes mittheilen will. "By comparing the columns, which the Egyptians formed in imitation of the Nelumbo plant, with each other, and observing their different modes of decorating them, we may discover the origin of that order of architecture, which the Greeks called Corinthian, from the place of its *supposed* invention. We first find the plain bell, or seed vessel, vsed as a capital, without any farther alteration, than being expanded at bottom, to give it stability. In the next instance, the same seed vessel is surrounded by the leaves of some other plant, which is carved in different capitals, according to the different meanings intended to be expressed by these additional symbols. The Greeks decorated it in the same manner, with the leaves of the acanthus, and other sorts of fo-

Die zusammengesetzte Ordnung welche von einigen die Römische genannt wird, hat mit der Korinthischen gleiche Verhältnisse, auch ist ihr Capitäl eine Zusammensetzung des Jonischen und Korinthischen. Daß aber diese Ordnung, wie viele Architecten glauben, aus dem Verlangen der Römer auch etwas Originelles darzustellen, entstanden sey, bezweifle ich sehr, da sich ihre Meinung auf nichts stützt, und Vitruv ihrer mit keinem Worte gedenkt. In seinem Zeitalter hatte diese Ordnung noch keinen eigenen Nahmen; es wurden zwar wie er sagt, verschiedene Capitäle auf einerley Säulen gesetzt, allein dieses bildet noch keine für sich bestehende Ordnung *r*).

liage; while various other Symbols of their religion were introduced as ornaments of the entablature, instead of being carved upon the walls of the cele or shafts of the columns." Nun schließt er mit folgender sonderbaren Anmerkung: "One of these ornaments wich occurs most frequently, is that which the architects call the *honey-suckle*, but which, as Sir *Joseph Banks* clearly shewed me, must be meant for the young shoots of this plant, viewed horizontally, just when they have burst the seed-vessel, and are upon the point of sallying out of it." Diese Ideen hat *Maurice* in seiner *History of Hindostan.* T. I. P. III. p. 474. sehr gemißbraucht.

r) "Sunt autem, quae iisdem columnis imponuntur, capitulorum genera, variis vocabulis nominata, quorum nec proprietates symmetriarum, nec columnarum genus aliud nominare possumus: sed ipso-

Vitruv redet in der angeführten Stelle von denjenigen Capitälen, welche in der Folge Römische oder zusammengesetzte genannt wurden; jedoch finden sie sich schon an einigen Griechischen Gebäuden, die noch vor den Zeiten da Griechenland von den Römern unterjocht wurde, erbauet sind. Der Ritter Gualdo von Rimini brachte ein solches zusammengesetztes Capitäl, das gegenwärtig in Trinità de Monti zu Rom aufbewahrt wird, mit sich aus Griechenland, und ähnliche sieht man unter den Ruinen, der lange vor der Herrschaft der Römer errichteten Tempel, auf der Insel Delos. Die Römer haben also in der Epoche, da sie die Trümmer Attischer Kultur in ihren Schooß aufnahmen, Korinthische und zusammengesetzte Ordnungen willkührlich gebraucht, wie man auch noch deutlich an den Säulen in den Bädern des Diocletian bemerkt. Auf eine ähnliche Weise verfuhr Michel Angelo unter den neuern mit den Säulen im Innern des Vaticanischen Tempels.

Es bleibt mir nun noch übrig Einiges von der Toscanischen Ordnung, der ersten unter den fünf Ordnungen der neuern Architectur zu sagen. Die geübtesten Architecten haben sich über ihren Ursprung gestritten und einige von ihnen sind sogar auf die Meinung verfallen, daß sie nichts weiter als eine einfach dargestellte Dorische Ord-

rum vocabula traducta et commutata ex Corinthiis et puluinatis et Doricis videmus, quorum symmetriae sunt in nouarum scalpturarum traductae subtilitatem."

nung sey. Allein es ist im Gegentheil bekannt, daß man die einfachen Ordnungen stets zarter gebildet und stufenweise mit mehreren Zierathen überladen hat. Andere finden dagegen in der Dorischen Ordnung eine vervollkommnete Toscanische. Meinem Urtheil nach irrte man darin, daß man die von Vitruv beschriebene Toscanische Ordnung mit der alten Etruskischen, welche sich noch an einigen Ruinen, theils in Etrurien selbst, theils zu Pästum erhalten hat, verwechselte. Die Toscanische Ordnung ist von den übrigen Griechischen, vorzüglich von der Dorischen abgeleitet, die Etruskische aber, von der ich Beyspiele angeführt habe, weit älter als jede Griechische, und trägt vollkommen einen Orientalischen oder Egyptischen Charakter.

Merkwürdig ist es, daß nicht nur das Jonische und Korinthische Capitäl verschmolzen wurde, um daraus ein Zusammengesetztes zu bilden, sondern auch das Toscanische und Jonische. Das Charakteristische wodurch sich ein auf diese Weise gebildetes Capitäl auszeichnet, erkennt man an der mit Geisblatt Blüthen verzierten Volute, und an dem in sich gedrängten der Toscanischen Ordnung. Ein solches Capitäl, das Piranesi mit Recht ein Etruskisches nennt, ist unter den Ruinen des alten Tarquinium's, nicht weit von Corneto entdeckt worden. —

Sicherlich wäre es für die Gränzen dieses Aufsatzes ein viel zu weit umfassendes Unternehmen, wenn ich auch die Vorbilder der übrigen architectonischen Zierathen aufsuchen und auseinander setzen wollte. Ich habe dem Le-

ser mehrere Beyspiele vorgelegt, und ihm zugleich die Anwendung davon überlassen, und wünsche daß dadurch bey denen, die sich mit der Kunst beschäftigen, ein lebhafteres Interesse zum Studium der Naturkunde erweckt werden möchte. Es fehlt zwar nicht an Schriften die sich auf die Ornamente der Alten beziehen; auch hat ein berühmter Architect von Verona, der Ritter Girolamo del Pozzo, der Mylady Weight zu Gefallen ein Werk darüber aufgesetzt, worin mit großem Aufwand von Gelehrsamkeit der Ursprung und die Etymologie der architectonischen Kunstwörter, wie auch die Nahmen einzelner Zierathen und ihr Gebrauch bey den Alten abgehandelt worden, allein es ist nie durch den Druck bekannt gemacht. Ob er darin auch von dem Zweige der Wissenschaften, den ich für das Studium der Architectur so nothwendig halte, nähmlich von der Naturkunde geredet hat, weiß ich nicht.

Eine Anwendung der Naturkunde auf die Ornamente der Gebäude des Mittelalters zu machen, liegt dem eigentlichen Zweck dieses Aufsatzes nicht nahe; man würde es jedoch oft, und wie ich glaube mit Glück, versuchen können. Die zusammen gruppirten, vieleckigen, schlanken Säulen der so genannten Gothischen Dome, scheinen zum Beyspiel den Basaltsäulen nachgebildet zu seyn, welche man ganz auf eine ähnliche Art in großen Höhlen bewundert *s*).

s) Man sehe z. B. die Abbildung der Fingals-Höhle auf der Insel Staffa im *Nouveau Recueil* des Voyages

L. Millin hat sich vor ein paar Jahren mit den Naturproducten beschäftigt, welche man auf Alterthümern wahrnimmt, aber seine Untersuchungen beschränken sich nur auf einige Münzen und andere Antiquitäten von geringer Bedeutung *t*). Wirklich kann ich daher den Wunsch nicht verbergen, daß einmahl ein Gelehrter oder Künstler die vorzüglichsten Monumente des Alterthums sammeln und betrachten möge, woran sich abgebildete Thiere, Vögel, Insecten, Pflanzen, überhaupt architectonische Zierathen befinden, weil daraus erhellen wird, daß selbst die geringsten Ornamente nicht bloß Geschöpfe der Phantasie, sondern vielmehr zusammengesetzte Formen der Naturproducte sind, und daß die Naturkunde in ihrem ganzen Umfange billig von demjenigen Artisten, der sich um gründliche Kenntnisse bewerben will, studiert werden muß.

au Nord. T. I. p. 118; am schönsten aber bey *Faujas Saintfond* Voyage en Ecosse et aux Isles Hebrides. Tom. II. p. 49. Tab. III.

t) Dissertation sur quelques Medailles des villes Grecques, qui offrent la representation d'objets relatifs à l'histoire naturelle; eingerückt in die Annales de la Republique Française. T. VI. p. 19.

V.

Ueber den Dominicaner Fra Francesco Colonna, und sein berühmtes Buch *Hypnerotomachia*.

Daß die Urtheile über die verschiedenen Erzeugnisse des menschlichen Geistes, niemahls gänzlich übereinstimmen, erfahren wir täglich. Manches Buch, das der eine mit Beyfall aufnimmt und zu den Sternen erhebt, erklärt der andere für unnütz und schreyet es als überflüssig aus; aber nur zu oft ist es der Fall, daß keiner von beyden das Buch gelesen hat, oder im Stand ist ein richtiges Urtheil über seinen Werth zu fällen. Von diesen Gedanken kann man vorzüglich eine Anwendung auf den architectonischen Roman des Francesco Colonna machen, der unter dem Titel *Hypnerotomachia* bekannt ist.

Einige nannten den Verfasser desselben einen Narren und Träumer, und erklärten denjenigen, der ihn lieset für einen noch größern Narren; andere glaubten dagegen in ihm die echten Grundsätze der Moral, die Principien der Physik, die Geheimnisse der Theologie, die Chemie, die Alchemie a) und gelehrte antiquarische Untersuchungen be-

a) Die vorzüglichsten unter den Alchemisten, die sich mit Colonna beschäftigt haben, waren Gohori und Perville.

sonders über die Baukunst zu finden. Die aber, welche den Roman unbefangen zur Hand genommen und mit geduldigem Fleiße durchgelesen haben, da wirklich eine eiserne Geduld und ein weiter Ideenkreis erforderlich sind, um sich mit ihm völlig bekannt zu machen; entdeckten, daß die Absicht des Colonna eigentlich war, die Geschichte seiner Liebe zu beschreiben, einen großen, zu seiner Zeit seltenen Aufwand von Gelehrsamkeit zu machen, und alles dieses unter einem architectonischen Roman zu verbergen, der auch mit den Vorschriften Vitruv's und des Leo Battista Alberti, als den einzigen damahls bekannten Schriftstellern im Fach der Architectur, durchwebt ist *b*).

Milizia, den ich wegen seiner Schriften hochachte, aber auch als einen kühnen mit apodictischen Entscheidungen eben nicht sparsamen Kritiker kenne, selbst Milizia fiel, was unsern Roman betrifft, in den allgemeinen Irrthum. In der ersten Ausgabe seiner Lebensbeschreibungen berühmter Architecten, lobt er Colonna auf eine übertriebene Art *c*), woraus ich urtheile, daß er ihn

b) Das Werk des Leo Battista Alberti, de re aedificatoria, erschien zum ersten Mahl in Florenz, im Jahr 1485.

c) *Le Vite de più celebri Architetti. Roma.* 1768. 4. p. 177. "— Questo Autore . . . rapresenta l'Architettura nel suo maggior apparato di grandezza e maestà, . . . quanto in Somma di grandioso e di mirabile han saputo fare gli antichi nell' auge

nicht geleſen hat; in der dritten aber, nimmt er alles Lob wieder zurück, bedauert daß er andern wie ein Papagey nachgeſprochen habe, und hält ihn für unwürdig geleſen und ſtudiert zu werden *d*). Troß dieſer Erklärung, welche faſt ſtatt eines Verboths gelten kann, wodurch andere abgehalten werden den Poliphilus zu leſen, glaube

del loro buon gusto e della loro potenza, tutto è raccolto in questo libro. Ma il maggior pregio di quest' opera consiste nelle giudiziose riflessioni che il buon frate fa sopra ogni edificio da lui descrito — Fa toccar con mano, che le regole dell' Architettura efiggono non doversi far cosa senza poterne rendere vera e convincente ragione —." "Lorche comparve alla luce questo sogno di *Polifilo* dovette scuotere senza *dubbio* lo spirito degli Architetti di quel' tempo, ed impegnarli al miglioramento della loro arte. Tanto più che *Vitruvio* era allora ignoto, e quando anche taluno ne avesse avuto qualche tintura, *Vitruvio* dà bensi le giuste regole, ma *Colonna* ne ravviva lo spirito, ed eccita ad amarle e seguirle —."

d) *Memorie degli Architetti antichi e moderni.* Parma 1781. T.I. p. 179. "Dunque io mi arrossisco di quanto io avea papagallescamente esposto sopra il sogno di *Polifilo* di un certo *Fra Francesco Colonna*; egli non è stato nè Architetto nè Scrittore di Architettura. Vi è di suo un libraccio, che non è fatto per esser letto, e molto meno studiato."

ich dennoch daß ihn Milizia selbst, nie mit Aufmerksamkeit durchstudiert habe. Die Urtheile anderer, welche Colonna gelobt oder getadelt haben, sollen im Verlauf dieser Abhandlung erwähnt werden —.

Unter den angesehensten Familien welche die Gewalt des Castruccio in Lucca nicht ertragen konnten und aus Liebe zur Freyheit nach Venedig flohen, war auch die der Colonna, welche vom Glück begünstigt im funfzehnten Jahrhundert mehrere ausgezeichnete Männer hervorbrachte, die sich dem Dienst der Kirche widmeten e). Einer derselben, Francesco Colonna, wurde ungefähr im Jahr 1433 geboren und hatte gewiß eine vortreffliche Erziehung genossen und verschiedene Reisen unternommen. Denn wiewohl die Venezianer in jenen Zeiten ihr Augenmerk vorzüglich auf den Handel richteten, so erachteten sie es doch für einen wesentlichen Theil der Erziehung, eine Reise nach Griechenland, Constantinopel und Egypten zu machen, theils um Sprachen zu erlernen, theils um mercantilische Kenntnisse durch Uebung und Erfahrung zu erweitern. Francesco muß aber nicht nur den Orient, sondern auch Italien gesehen und

e) Zwey Colonna sind vorzüglich berühmt, von denen der eine Priester bey der Parochialkirche des heil. Leo, der andere aber bey der des heil. Jacobus di Rialto gewesen ist.

Francesco Colonna hatte selbst einen Bruder; dieser war Dominicaner im Kloster der Heiligen Giovanni und Paolo zu Venedig.

Digitized by Google

die Merkwürdigkeiten Roms betrachtet haben, da er in seinem Buche in einem Ton redet, der sich nur für einen erfahrnen und durch unmittelbare Anschauung von Kunstsachen gebildeten Mann, schickt. Ich glaube es, ferner wahrscheinlich machen zu können, daß Francesco Theologie studiert hat und weltlicher Priester geworden ist.

Seine Kenntnisse, Talente und andere edle Eigenschaften erwarben ihm unstreitig die Gunst des Monsignor Teodoro Lelio, Bischofs von Treviso *f*). Dieser hatte eine Nichte Ippolita (oder, wie ich sie in der Folge nennen werde Polia *g*) bey sich, welche durch ihre reitzende Schönheit, durch ihre Annehmlichkeit des Geistes und Bildung, einen eben so geistreichen, gelehrten und gefühlvollen Mann wie Colonna war, gewinnen

f) S. *Ughelli*, Italia Sacra. T. V. p. 164. Dieser gelehrte und mächtige Prälat war zu Teramo in dem Gebieth von Abruzzo geboren, und stand der Kirche von Treviso bis zum Jahr 1466 vor. Er starb in Rom in demselben Jahre, wie man aus seiner Grabschrift sieht, die noch gegenwärtig in der Kirche von S. Maria nuova der Olivetaner Mönche, gewiesen wird.

g) Voßius und andere Gelehrte haben über den Nahmen Polia sehr gestritten. Er läßt sich aber leicht erklären, wenn man bedenkt, daß sie Ippolita genannt ward, und daß dieser Nahmen abgekürzt Polita ausgesprochen wurde, woraus Colonna, Polia machte. Dieser Gebrauch, die Nahmen abzukürzen, war damahls sehr gemein. Aus Orlando entstand z. B. Lando, darauf Landuccio und sogar Duccio.

mußte. Er erblickte sie einst am Fenster, da sie sich von ihrem Kammermädchen die blonden Haare zusammenflechten ließ *h*), verliebte sich in sie; aber seine Liebe wurde nicht erwiedert. Als ungefähr zwey Jahre darauf, im Jahr 1464, in Treviso eine heftige Pest wüthete *i*), that Polia, welche auch von ihr angegriffen wurde, das Gelübde, nach ihrer Genesung sich der Welt zu entziehen und ein einsames Leben zu führen. Da sie nun ihre Gesundheit wieder erhalten hatte, und ihr Gelübde erfüllen wollte, konnte Francesco nicht mehr um sie seyn, der sie auch nur erst bey ihrer Einkleidung wieder fand.

Dieses ist mit wenigen Worten, die Liebesgeschichte des Francesco Colonna, den ich nun mit dem Nahmen, den er sich beygelegt, Poliphilus *k*) nennen

h) Dieß sind seine Worte, Lib. II. c. 1. Fol. A. III. 6.

i) Verschiedene Umstände, diese Pest betreffend, werden im zweyten Buche des Colonna, worin viele historische Wahrheit verborgen liegt, erzählt. Auf diese Pest bezieht sich auch eine Grabschrift in der Cathedralkirche zu Treviso, welche ich hier mittheilen will:

D̄S. I̅S. MCCCCLXIIII.
Divae Catarinae nel. F. Scarpaci vxori.
Secundae nouae. Q. nuptae laeto ereptae.
Seuae pestis immerito Iohannes Laurentii. F. Accabaletto civis ac scriba
ter minime lubens et sibi VI. idus Maii.

S. *Temanza*, vite degl' Architetti Veneziani. p. 5. u. folg.

k) Oder: Polia's Liebhaber.

werde, und die Veranlassung seines Architectonischen Romans. Ueber die Sprache, die darin herrscht, hat Apostolo Zeno folgender Maßen geurtheilt: "Colonna's Werk, sagt er, ist ein Roman einer neuen Art und sein Styl eine Mischung aus Griechischen, Lateinischen und Lombardischen Redensarten durchwebt mit Hebräischen Worten. Verschiedene, die mir als geistreiche und geschmackvolle Männer bekannt sind, glauben darin den Inbegriff aller Wissenschaften zu finden. Architecten, Mathematiker, Philosophen, Alterthumsforscher und selbst Alchemisten haben lange Zeit hindurch darüber geschwitzt; ich weiß nicht, ob mit Gewinn, aber gewiß mit großer Geduld und Anstrengung." Menage ist in seinem Urtheil noch unbehutsamer gewesen: hier sind seine Worte. "Der Traum des Poliphilus ist ein eigener, sehr langweiliger und höchst excentrischer Roman, so wohl wegen des Inhalts als auch des Styls. Die Sprache ist zwar darin Italienisch-Lombardisch, aber mit verstümmelten Griechischen und Lateinischen Worten vermengt u. s. w. *l*)."

l) *Menagiana.* T. IV. p. 76. "Le Songe de Poliphile est une espece de Roman le plus ennuieux, et le plus extravagant, soit pour la conduite, soit pour le style, que l'on puisse imaginer. Le fond du langage est un Italien Lombard. Mais l'auteur y mêle tant de mots ecorchez, les uns du Grec, les autres du Latin etc.

Agoſtini *m*) bemerkt endlich auch, daß er Italieniſch, Griechiſch und Lateiniſch, aber ſo dunkel in einem Gemiſch jener drey Sprachen geſchrieben habe, daß man ſagen könnte, er habe in keiner derſelben geſchrieben. Troß allen dieſen und ähnlichen Urtheilen enthält Colonna's Werk einen großen Reichthum von architectoniſchen Kenntniſſen, viele aus den Schriften Vitruv's und L. B. Alberti's geſchöpfte Regeln, viele neue Anſichten und vortreffliche Vorſchriften, nach welchen die Arbeiten der berühmten Architecten des Alterthums beobachtet, gemeſſen und gezeichnet werden müſſen.

Bevor ich aber in meinen Unterſuchungen über den Poliphilus weiter gehe, muß ich den Lauf der Erzählung in einem gedrängten Auszuge mittheilen. —

Traurig wegen ſeiner unglücklichen Leidenſchaft für Polia ſchlummert Poliphilus ein, und findet ſich im Traum auf eine anmuthige und reitzende Ebene verſetzt. In dieſer einſamen Gegend wanderte er fort, bis er ſich in einem dunkeln Walde verlor, den er wegen ſeines Umfanges für den Hercyniſchen hält, und worin er, da er keinen Ausweg wieder finden konnte, die Beute eines Raubthiers zu werden glaubte. Furchtſam wendete er ſich nun an die Götter und flehte um ihren Beyſtand, und wirklich entdeckte er nachdem er weiter fortgeſchritten war, neue, liebliche Gefilde, worin ihn harmoniſche Töne bezauberten. Aber Anſtrengung und Kummer hatten

m) Dialoghi di D. *Antonio Agostini.* Roma, 1650. Fol. Dialogo XI. p. 294.

seine Kräfte so geschwächt, daß er im Schatten einer bejahrten Eiche das Labsal des Schlafs genießen mußte. Hier sahe er nun im Traum ein Thal vor sich, das, mit Bergen umgeben, die prächtigsten Denkmähler der Kunst in sich faßte. Das erste was seinen Blick fesselte, war eine ungeheure Pyramide von 1410 Stufen aus Parischem Marmor, die sich in einem Obelisk aus Thebanischem Marmor endigte, worauf noch eine Statue stand. Richtig bemerkte er, daß die Alten bey ihren großen Gebäuden keinen Kitt brauchten, aber die vortrefflich gehauenen Steine zusammenfugten und durch ihr eigenes Gewicht unbeweglich machten. Wirklich gibt es auch keinen festern Kitt, als die Schwere selbst. Die Figur auf der Spitze des Obelisk war eine Nymphe; sie war so künstlich verfertigt, daß sie troß der großen Entfernung, von unten betrachtet, in natürlicher Größe erschien, und sich bey dem geringsten Winde im Kreis herum drehte *n*). Die innere Einrichtung der Pyramide war eben so wun-

n) Colonna scheint diese Idee aus dem Vitruv entlehnt zu haben, der Lib. I. c. 6. ein solches Kunstwerk auf dem Thurm der Winde zu Athen beschrieben hatte. Ueber die Trümmer dieses Thurms S. *le Roy*, Monuments de la Grece. Ed. II. 1770. Fol. T. II. p. 7. seq. *I. Stuart*, Antiquities of Athens. T. I. c. 3. Fol. *R. Dalton*, Antiquities and Views in Grece and Egypt. 1791. Fol. Auch sehe man, was mein achtungswürdiger Freund Herr Hofr. Beckmann über die beweglichen Figuren auf Thurmspitzen in seinen Beyträgen Th. IV. S. 541 u. s. w. gesammelt hat.

derbar, da der Baumeister mit großer Kunst und Kenntniß der Mathematik, das Licht in gewisse Treppen und innere Gänge geleitet hatte, welche in jeder Stunde des Tages beleuchtet waren o). Endlich las man noch auf einem großen Stein, daß die Pyramide der Sonne gewidmet sey, und eine Inschrift welche den Nahmen des Künstlers aufbewahrte, nähmlich

ΛΙΧΑΣ Ο ΛΥΒΙΚΟΣ ΛΙΘΟΔΟΜΟΣ
ΩΡΘΟΣΕΝ ΜΕ.

"Lichas der Lybier, ein Architect, hat mich errichtet." Hierauf beschreibt er ein bewundernswürdiges Werk der Bildhauerey, einen Kampf der Giganten p), welche nicht nach der gewöhnlichen Art, sondern theils bewaffnet und zu Pferde, theils nackend dargestellt waren. Das Ganze war aus weißem Marmor gearbeitet, der zur Grundfläche q) einen schwarzen Stein hatte.

In der Betrachtung dieser Gegenstände verloren, wurde er auf ein prächtiges Thor aufmerksam, das an Vollkommenheit alles überstieg und zu dessen Beschreibung ihm alle Worte mangelten. "Leider" rief er aus, "sind in unserm Zeitalter alle eigene, vaterländische und der Kunst zu bauen eigenthümliche Ausdrücke mit den würdigen Menschen begraben und erloschen. O verderb-

o) Poliphilus nennt diese Wege mit einem eigenen Ausdruck, Clepsiphotimeati.

p) *Gigantomachia.*

q) *Il piano intervacuo*, nennt Poliphilus die Grundfläche, welche zwischen den Figuren hervorleuchtet.

liche, zerstörende Barbarey, wie bist du räuberisch in den edelsten Theil des heiligen Schatzes der lateinischen Sprache eingedrungen, und wie hast du die so geachtete Kunst jetzt gänzlich verdunkelt, und mit verdammter Unwissenheit grausam vernichtet r)!"

Mit der größten Genauigkeit gibt Poliphilus die Regeln und Verhältnisse an, nach welchen alle einzelne Theile des Thors ausgeführt waren. Von den Säulen bemerkte er, daß sie in einer der fünf Arten der Säulenstellung, welche Vitruv erwähnt, nähmlich weit aus einander (araeostylon) errichtet, Dorische Kapitäle s) hatten.

An der einen Seite sahe man ferner ein großes geflügeltes Pferd mit Kindern oder Liebesgöttern, welche um dasselbe spielten. Es was ein Guß aus Metall und stand auf einem reich verzierten Piedestal, von dem zwey Seiten mit Inschriften, zwey andere aber mit

r) "Praecipuamente che nella nostra aetate gli vernacoli, proprii et patrii vocabuli, et di l'arte aedificatoria peculiari, sono cun gli veri homini, sepulti, et extincti. O execrabile et sacrilega barbaria, come hai expoliabonda invaso, la piu nobile parte del pretioso thesoro et sacrario latino, et l'arte tanto digniñcata, al praesente infuscata maledicta ignorantia perditamente offensa." Diese Stelle kann zugleich als eine Probe der Schreibart des Colonna dienen.

s) Hier braucht er den Ausdruck *capitelli puluinati.*

Basreliefs versehen waren, welche mysteriöse Tänze abbildeten.

Die Pracht der Ruinen wurde durch zwey andere Kunstsachen, welche ihm in die Augen fielen, noch mehr erhöht, durch einen Elephanten, der einen ungeheuern Obelisk auf seinem Rücken trug t) und einen Coloß. Dieser war ein erstaunliches Werk von Erfindung und Phantasie; er war aus Bronze und so eingerichtet, daß man in ihn hinein gehen und den ganzen innern Bau des menschlichen Körpers beobachten konnte. Als Poliphilus den Sitz des Herzens und der Seufzer sahe, rief er den Nahmen seiner Geliebten aus, und der Coloß wiederhallete Polia. Der Elephant war aus einem schwarzen Stein mit goldenen und silbernen Flecken gearbeitet und der Obelisk mit Egyptischen Hieroglyphen bezeichnet. Da er einen Eingang in denselben bemerkte, so trat er in den Körper des Elephanten hinein, und fand darin zwey ewig brennende Lampen und zwey Statuen mit Hebräischen, Griechischen und Lateinisch n Inschriften, aber die Begierde, das schöne Portal näher zu untersuchen, trieb ihn wieder heraus. Voll von den

t) Ein ähnliches Kunstwerk befand sich zu Catania. *Houel* Voyage pittoresque de la Sicile. T. II. p. 148. "Il y a quelque apparence que cet obélisque avoit été placé sur le dos d'un éléphant de pierres de lave, et que l'éléphant étoit posé sur un piédestal; tout le monument a été renversé et brisé par la guerre, ou par des tremblemens de terre."

Wundern, die daran aufgestellt waren, beschreibt er umständlich die Regeln und Verhältnisse, welche der Urheber desselben befolgt hatte. Es wurde von Dorischen, sieben Diameter hohen porphyrnen Säulen getragen und glänzte mit reicher Bildhauerarbeit und mit Mosaiken. Dieses gab ihm Gelegenheit, über die Säulen mit ausgehöhlten Streifen an dem Schafte, über Caryatiden, Römische und Corinthische Kapitäle und zuletzt über den Porticus des Pantheons, einem Werke des Agrippa, zu reden. Die Postamente der Säulen waren mit Basreliefs, aus weißem Marmor auf rothem Grunde, geschmückt; auch bewunderte man daselbst ein anderes Bild, welches einen Adler, der ein Kind in seinen Krallen hielt, vorstellte. Der Adler war in einen Sard geschnitten *u*), das Kind aber in die andere weiße Lage desselben, im Agat oder Onyx. In jedem der zwey Dreyecke, welche der Bogen bildete, befand sich eine Pastophora und zwar, wie sich Poliphilus ausdrückt, "in derjenigen edlen Gattung der Steinschneidekunst ausgeführt, welche gewöhnlich Chameo genannt wird *v*)."

u) *Sardia.*

v) Naudé in seinen Addit. à l'Histoire de Louis XI. c. III. p. 74, glaubt, daß das Wort *Chameo* für einen Stein mit verschiedenen Lagen, und zwar ausgearbeitet, im Poliphilus zuerst vorkomme. Ich werde aber in einer eigenen Abhandlung über Cameen auf diese Behauptung wieder zurück kommen. Poliphilus Worte sind: "Una Pastophora per una no

Wo er ferner von zwey Kindern redet, welche eine Griechiſche Inſchrift trugen, bemerkt er, daß der geſchickte Bildhauer der berühmten Kinder an der Kuppel w) von Ravenna, ſolche Vorbilder nicht geſehen habe. Endlich

belissima scalptura, di artificio quale nomina il vulgo *Chameo.*"

w) Ueber dieſe Kinder zu Ravenna, ſiehe meine Geſchichte der Mahlerey. Th. II. S. 72. Oliviero Forzetta, ein Bürger von Treviſo, ſuchte im Jahr 1335 die vier marmornen Kinder-Figuren, welche zu einer alten Bildhauer Arbeit der Kirche des heil. Vitale in Ravenna gehörten, zu Venedig. "Item quaeras de quatuor pueris de Ravenna lapideis qui sunt tagliati Ravennae in Sancto Vitale." Uebrigens muß man dieſe Kinder nicht mit Ant. Maria Zanetti p. 117. mit denienigen verwechſeln, welche von Girolamo Roſſi (Historia Rauenn. Lib. III. p. 159. ed. 1589.) für den Meißel des Phidias oder Polykletos würdige Werke gehalten werden. Dieſe machen noch gegenwärtig zwey Theile eines antiken Basreliefs aus, das ſich in der erwähnten Kirche zu Ravenna befindet. Ein Theil des Basreliefs, der den Thron des Neptuns mit drey Kindern darſtellt, iſt von dem Jeſuiten Jacopo Belgrado in einer beſondern im Jahr 1776 zu Ceſena gedruckten Abhandlung, beſchrieben worden. Aber ſchon im Jahr 1518 iſt von dem Basrelief ein treuerer und ſchönerer Kupferſtich erſchienen, als ſich im *Montfaucon* (Antiq. expl. Suppl. T. I. Tab. XXXVI.) befindet. S. *Morelli*, Notizie d'opere di disegno. p. VIII. seq. Die Worte des Poliphilus ſind: "Il diligente Statuario degli ce-

bewunderte er auch ein prunkvolles mosaisches Gemählde auf goldenem Grunde x).

Poliphilus, der sich lange bey diesem Meisterstücke der Architectur aufgehalten und seinen entzückenden Gefühlen überlassen hatte, wurde plötzlich durch den Anblick einer ungeheuern Schlange oder eines Drachen erschreckt und ergriff die Flucht auf Wegen, die überall mit Ruinen bedeckt waren. Er verlor sich aber bald in dunkle, undurchdringliche Gänge und konnte nicht eher heraus kommen, bis er in der Entfernung einen Lichtstrahl bemerkte. Frey von allen Gefahren, die ihn in dem Labyrinthe bedrohet hatten, erblickte er nun ein weites mahlerisch-schönes Thal, das mehrere Bäche durchströmten, worüber marmorne Brücken führten, die er nach den genauesten Regeln der Baukunst beschreibt. Er hatte kaum dabey eine Zeit lang verweilt, als fünf reitzende Nymphen auf ihn zukamen, die sich zwar über die Erscheinung eines Mannes in dieser Gegend wunderten, ihn jedoch freundlich in ihre Mitte nahmen und zu ihrer Königinn Eleutherilide führten. Bevor sie jedoch dahin gelangten, mußte sich Poliphilus mit den Nymphen, welche er Aphea, Offressia, Orassia, Achoe, und

lebri fanciulli geruli della Ravennate coclea tale exemplare non vide."

x) ".....Vidi diligentissima Opera vermiculata di exquisita thesselatura vitricularia, cun dorata superficie, et di qualcunque gratissimo coloramento."

Geuſſia nennt, baden; und fand Gelegenheit wieder verſchiedene Werke der Kunſt, vorzüglich ein merkwürdiges achteckiges Bad zu bewundern und zu beſchreiben.

Der Pallaſt der Königinn war ein majeſtätiſches Gebäude und vereinigte alles in ſich, was das Leben freut und angenehm macht. Poliphilus ſchildert ihn umſtändlich, wie auch die Art womit ihn die Königinn darin empfing, das glänzende Gaſtmahl welches man anſtellte und die geheimnißvollen Tänze welche darauf erfolgten und von zwey und dreyßig Mädchen aufgeführt wurden, welche in ihren Bewegungen den Gang der Figuren auf dem Schachbrett nachahmten. Nachdem er die Pracht und den mit ſeiner Kunſt angeordneten Ueberfluß reichlich genoſſen hatte, dankte er der Königinn und erhielt von ihr zwey Nymphen zu Begleiterinnen, um die zerſtreuten Denkmähler der Kunſt zu ſehen. Sie durchſtrichen darauf viele Monumente, von denen er eine angenehme Beſchreibung gibt, und kamen endlich an drey geheimnißvolle Eingänge, wo ſich viele Nymphen befanden, von denen ihm eine als unzertrennliche Begleiterinn gegeben wurde; dieſe war ſeine ſo geliebte Polia, welche er aber nicht gleich entdeckte.

Mit ihr durchwanderte Poliphilus bezaubernde Wälder und Haine bis er an das Ufer des Meeres kam, wo ſich ein feyerlicher Tempel erhob. Die Beſchreibung welche er davon gibt, die mit großem Fleiß und architectoniſchen Kenntniſſen ausgearbeitet iſt, verdient beſonders darum unſere Aufmerkſamkeit, weil er ſich vieler

Ausdrücke bedient hat, die sonst nirgends vorkommen. So nennt er, um ein Beyspiel anzuführen, eine Kuppel welche keine Oeffnung oder kein Auge hat, also geschlossen ist, eine blinde Kuppel y) u. s. w. Daselbst bewunderte er auch prächtige mosaische Arbeiten, Wände die mit Marmor überzogen waren, und herrliche Statuen und Mahlereyen.

Nachdem Poliphilus der Priesterinn dieses Tempels und ihren Dienerinnen gefolgt war und das Innere des Tempels betreten hatte, entdeckte er endlich daß die Nymphe welche ihn herumführte, seine Polia war. Beyde wurden darauf in dem heiligsten Theile des Tempels in gewisse Mysterien eingeweiht, von der Priesterinn dem Schutz der Göttinn der Liebe empfohlen und zugleich erinnert ihren Weg am Gestade des Meeres weiter fortzusetzen. Sie kamen auch bald zu den Trümmern eines großen Gebäudes welches hart am Strande lag, und wie Polia ihrem geliebten Poliphilus erzählte, einst ein berühmter Tempel war, der denjenigen, welche unglücklich geliebt hatten, zur Grabstätte diente. Jeden Frühling, am 15. May, war daselbst ein großes feyerliches Fest, welches von unzähligen Personen die aus verschiedenen Gegenden dahin kamen, dem Pluto zu Ehren veranstaltet wurde. Der Tempel selbst wurde Polyandron, oder das Grab der Menge genannt.

Poliphilus weidete zwar seinen Blick an diesen herrlichen Resten der Baukunst, aber die Einsamkeit des Orts

y) *Caeca cupola.*

und die Gelegenheit erhöhten so sehr die Liebe zu seiner Begleiterinn, daß er sich bemühte zum entzückendsten Ziel seiner entflammten Begierde zu gelangen —.

Im Innern jenes Tempels war ein Gemach von Porphyr und ein zu Todtenopfern bestimmtes unterirrdisches Gewölbe; auch befanden sich daselbst viele Aschen-Urnen mit Griechischen und Lateinischen Inschriften die auf Unglückliche in der Liebe Beziehung hatten z), verschiedene Mosaiken, die ebenfalls traurige Gegenstände darstellten und zuletzt ein mosaisches Gemählde, das den Raub der Proserpina abbildete. Während Poliphilus dieses Kunstwerk mit großer Aufmerksamkeit betrachtete, kroch aus einem Riß desselben eine Eidechse hervor, welche bewirkte, daß einige von den Steinchen, woraus es zusammengesetzt war, mit Geräusch hinabfielen. Diese Erscheinung erschreckte ihn plötzlich, vorzüglich da er sie für eine unglückliche Vorbedeutung hielt und fürchtete, daß ihm, der sich lange Zeit mit dem Lesen der Inschriften beschäftigt hatte, seine Polia geraubt worden sey. Er fand sie aber an dem Orte wieder, wo er sie zurückgelassen

z) Die Inschriften sind, wie Menage richtig bemerkt von verschiedenen Gelehrten, vorzüglich von Jerome Magius, Pierre Apieu, Barthelemi Amantius und andern für echt und alt gehalten worden. Allein Poliphilus hat sie selbst verfertigt und zwar ganz in dem Geist, wie man einige in Bologna liest, als: *Si procul à Proculo*, etc. und *Aelia Laelia Crispis*, u. s. w.

hatte. Eben als sich dieses zutrug kam Cupido mit einem zierlich gebaueten Nachen an das Ufer, welchen Polia und Poliphilus bestiegen; sechs Nymphen führten die Ruder und Zephyr diente auf Befehl des Liebesgottes mit ausgebreiteten Flügeln als Segel. Nachdem sie das hohe Meer erreicht hatten, sangen die Nymphen die Geheimnisse der Liebe und die Meeresgötter spielten in den Wellen und verherrlichten mit allgemeinem Jubel den Aufzug. So landeten sie endlich an die Insel der Cythere, welche Poliphilus mit strenger geometrischer und architectonischer Genauigkeit beschreibt.

Unter den zahllosen Kunstsachen womit diese Insel angefüllt war, bemerkte Poliphilus auch verschiedene Säulen deren Schäfte sich verjüngten. Er nennt diese Bauchung der Säulen mit dem echten von Vitruv entlehnten Kunstausdruck Entasis, und fügt, um mit seiner Belesenheit zu glänzen, noch hinzu, "daß sie so vollkommen auf der Drehbank ausgeführt waren, wie sie die Architecten Theodorus und Tholus niemahls in ihren Werkstätten haben verfertigen können *a*)." Bey der Beschreibung eines eben daselbst befindlichen prächtigen Amphitheaters, berührt er zwar die Regel des Vitruv's, daß wenn in einem Gebäude zwey Ordnungen angebracht sind, die

a) "Le quale tanto artificiosamente haveano lo enthesi quanto si al torno exacte fusseron turbinate, cun tale arte, quale Theodoro et Tholo, architecti nella sua officina di turbine a tornare le colunne non trovorno." F. VII.

Säulen der zweyten höher stehenden Ordnung um den vierten Theil kürzer als die der ersten seyn müssen *b*), allein er scheint das Römische Amphitheater oder das Coliseum vor Augen gehabt zu haben, denn er gibt die Höhe der Säulen als völlig gleich an. In der Mitte, auf dem Platz der für die Arena bestimmt ist, stand ein kleiner Tempel mit sieben Seiten, der die Quelle der Mutter der Liebe genannt ward *c*). Das Amphitheater selbst,

b) *Vitruv.* L. II. c. 102.

c) Was Poliphilus hier über die Form des siebeckigen Tempels bemerkt, ist dunkel und verworren, ich habe darüber meinen Collegen, Herrn Professor Thibaut gefragt, der mir folgendes Urtheil gefälligst mitgetheilt hat:

"Die Construction des Siebenecks ist falsch, wie ich erwartete. Uebrigens ist es im Wesentlichen dieselbe, die sich im Albrecht Dürer, und vielen andern Schriftstellern findet. Sie gibt, wenn man den Radius des dabey gebrauchten Kreises als Einheit annimmt, die Seite des Siebenecks = 0,8660254,

sie sollte aber eigentlich seyn = 0,8677638;

folglich gibt diese Construction die Seite des Siebenecks um 0,0017384 zu klein. Das betrüge z. E. für einen Kreis von 1000 Fuß Radius mehr als anderthalb Fuß für jede einzelne Seite.

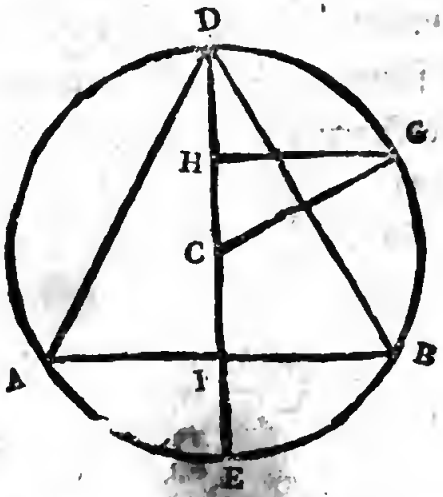
Man kann die Unrichtigkeit auch so bezeichnen: Würde die angegebene Linie 7 Mahl im Kreise herumgetragen, so schlösse sich die Figur nicht; es bliebe zwischen dem Anfangspuncte der ersten Seite, und

keines Weges zur Darstellung ernsthafter Begebenheiten und zum Kampf der Gladiatoren, sondern zum Spiel der Liebe geeignet, hatte übrigens völlig die Gestalt und Einrichtung wie die von den Römern erbaueten.

Die Quelle schmückten die Statuen der sieben Planeten; sie hatte außerdem eine Kuppel von Bergkrystall, deren Oberfläche mit zusammengeflochtenen Zierathen umwunden war, worin Kinder mit kleinen phantastischen Thieren im Laubwerk spielten *d*).

Die Art und Weise, wie Poliphilus mit Polia auf der Insel aufgenommen und in die Quelle geführt wurden, ist folgender Maßen erzählt. Als sie gelandet

dem Endpuncte der 7ten ein Bogen liegen, der 46′ 32″, und also über $\frac{3}{4}$ eines Grades betrüge. Das Fehlerhafte müßte sich also schon bey einer etwas ins Große gehenden und scharfen Zeichnung auf dem Papiere entdecken lassen."



d) Merkwürdig ist es, das Poliphilus, um die Ornamente zu bezeichnen, den Ausdruck *Arabesca* gebraucht.

waren, kamen ihnen zahlreiche Nymphen entgegen, die scherzend den Cupido in ihrer Mitte hatten. Dieser bestieg aber einen Triumphwagen, dem Polia und Poliphilus gebunden, wie Gefangene, mit dem übrigen Aufzuge folgen mußten, bis sie zum Eingang des oben beschriebenen Theaters gelangten. Hier stieg Cupido von seinem Wagen herab, trat mit den zwey Liebenden, welche bewacht wurden, und der ganzen sie begleitenden Menge an die Quelle und befahl dem Poliphilus, das heilige Gewand, das die große Göttinn bedeckte, zu zerreißen. Nun erblickte er den nackten, glänzenden Körper der Göttinn, welche halb im Wasser stand und wurde mit seiner Geliebten für würdig erklärt, die heiligen Dinge und den Schatz der alles hervorbringenden Natur zu beschauen. —

Sie hatten die lebendigste Wonne der Liebe genossen als Mars zur Venus kam; worauf sie sich mit einer Schar Nymphen entfernten, die die Liebenden zum Grabe des Adonis führten. Alle setzten sich daselbst nieder, und als eine der Nymphen Polyorimene den Ursprung und den glücklichen Fortgang ihrer Liebe zu hören wünschte, erzählte Polia die Geschichte ihrer Vorfahren und ihrer berühmten Familie. Mit dieser Erzählung endiget sich auch das erste aus vier und zwanzig Capiteln bestehende Buch.

In dem zweyten Buche, das aus vierzehn Capiteln besteht, suchen Poliphilus und Polia durch abwechselnde Erzählungen ihrer Liebes-Abenteuer, die Neugierde

der Nymphen zu befriedigen. Wiewohl alles was daſelbſt vorkommt, als Traum, und in einem romanhaften Gewande bekleidet dargeſtellt iſt, ſo liegt dennoch hiſtoriſche Wahrheit zum Grunde. Dieſe Erzählungen ſchließen ſich bey dem Erwachen des Poliphilus aus ſeinem Traum, den er, wie er ſelbſt geſteht, unter einigen Bäumen zu Treviſo am erſten May im Jahr 1467 gehabt hatte; denn das letzte Capitel des zweyten Buchs hat am Ende den Zuſatz:

Trauisii cum decorissimis Poliae amore lorulis destineretur misellus Poliphilus.
M. CCCC. LXVII. Calendis Maii e).

Einige ſind der Meinung, daß Polia in demſelben Jahre 1467 geſtorben ſey; andere aber, daß ſich Poliphilus, bevor er in den Orden getreten war, mit ihr vermählt habe; und bemühen ſich, dieſes durch die Beſchreibung, welche Poliphilus von dem Bade in der Mitte des Amphitheaters gibt, wahrſcheinlich zu machen. Er zerriß darin, wie wir angeführt haben, das Gewand, welches die Venus bedeckte, worin mit Griechiſchen Buchſtaben die Worte Hymen eingewirkt waren, und dieſes trug ſich nach ihrer Meinung am erſten May 1467 zu.

e) Voſſius (Histor. Lat. Lib. III.) gibt nach dem Zeugniſſe des Balthaſar Boniface, der dieſen Zuſatz falſch verſtanden hatte, die Stadt Treviſo als den Druckort des Werkes an, und 1469 als das Jahr, worin es ſoll erſchienen ſeyn.

Daß Poliphilus sein Werk noch während den Lebenszeiten der Polia aufgesetzt habe, kann nicht bezweifelt werden, denn in dem Briefe, der als Vorrede oder Zuschrift dient, sagt er, daß er den Roman anfänglich in einem andern Styl geschrieben, ihm aber darcuf auf Ansuchen der Polia diejenige Form des Vortrages ertheilt habe, worin man ihn nun lesen könne *f*).

Apostolo Zeno hält die Sprache des Poliphilus für eine Mischung Griechischer, lateinischer, lombardischer und selbst Orientalischer und anderer fremder Wörter; Temanza aber, für die Muttersprache der Polia oder den in Abruzzo üblichen Dialect. Diesem Urtheile kann ich aber so wenig beystimmen, als der Meinung, daß er sich zuerst in seinem Werke der guten Italienischen oder der lingua commune und volgare bedient habe. Wahrscheinlich schrieb Poliphilus zuerst lateinisch, übersetzte dieses darauf in das Italienische und mußte, da es ihm in jener Zeit noch an vielen Ausdrücken zur Bezeichnung der Gegenstände der Kunst fehlte, nach neuen, ungewöhnlichen aber characteristischen Ausdrücken haschen *g*).

f) "Il quale dono sotto poscia al tuo solerte et ingenioso iuditio (lasciando il principiato stilo, et in questo ad tua instantia traducto) io il commentto etc."

g) Vossius rechnet Colonna unter die Lateinischen Schriftsteller, da sich seine Sprache wirklich dem Lateinischen mehr als dem Italienischen nähert. Lib. III. de Histor. Lat. CIX. p. 803.

Dieſe nannte man Barbariſche, wiewohl die Schriften des Pacioli, Ceſare Ceſariano und anderer Italiener, wenn ich nur die Toscaner, die in jener Periode blüheten, ausnehme, ebenfalls von dergleichen Redensarten und Ausdrücken wimmeln.

Aus zwey Grabſchriften, welche man am Ende des Werkes lieſt, könnte man vermuthen, daß Polia eher als Poliphilus geſtorben ſey, und daß er darauf das Kleid des heiligen Dominicus in dem berühmten Kloſter der Heiligen Giovanni und Paolo in Venedig angenommen habe, worin er auch ſeiner Arbeit die letzte Vollendung gab *h*).

Wenn man die Anfangsbuchſtaben der acht und dreyßig Capitel hinter einander ſchreibt, ſo geben ſie dieſen Gedanken:

Poliam frater Franciscus Columna peramauit.

Des-Accords, der die Buchſtaben, wie Menage bemerkt, unrichtig verſetzte, brachte dagegen folgenden Sinn heraus:

Frater Franciscus Columna Poliam peramavi.

h) Die Meinung, welche in den Menagianis vorgetragen wird, daß Colonna bey den Lebzeiten der Polia Ordensbruder geweſen ſey, da er ihr ſein Werk gewidmet hatte, iſt durch keinen Grund unterſtützt. Bibiena dedicirte zum Beyſpiel ſein Buch über die Architectur dem heil. Petronius, der viele Jahrhunderte vor ihm geſtorben war. Uebrigens wurde auch im Zeitalter des Colonna der Titel Frate nicht nur von den Bettelmönchen, ſondern auch von den Canonicis nach der Regel gebraucht.

Wer aber zuerſt das verborgene Akroſtichon entdeckt hat, iſt unbekannt geblieben *i*).

Vergebens habe ich mich bemüht, ſo wohl in der Ausgabe vom Jahr 1499 als auch von 1545 die Italieniſchen Verſe zu finden, welche, wie Menage ſagt, gleich auf die lateiniſche Vorrede folgen und den Nah-

i) Je n'ai pu apprendre jusqu'ici qui étoit le prémier à qui nous devions la clef de cet Acrostiche, L'ancienne Edition de Venise 1499 nous en a fait un secret. Le nom de l'auteur est neanmoins designé dans la Stance Italienne adressée par Mathieu Visconti de Bresse, à Polia, et imprimée à la suite de la Préface Latine du livre de Poliphile:

"*Mirando poi Francesco alta columna*
Per cui phama immortal di voi rissona."

Hier verdient ferner angemerkt zu werden, daß Apoſtolo Zeno in der Bibliothek der Dominicaner delle Zattere ein Exemplar des Poliphilus mit dieſer Anmerkung entdeckt hat.

MDXII. XX. Iunii. MDXXI. Nomen verum auctoris est Franciscus Columna Venetus, qui fuit Ordinis praedicatorum, et dum amore ardentissimo cuiusdam Hippolitae teneretur Tarvisii, mutato nomine, Poliam eam autumat, cui opus dedicat, vt patet. Librorum capita hoc ostendunt, vt pro vnoquoque libro prima litera ita simul iuncta dicunt:

Poliam frater Franciscus Columna peramauit
Adhuc viuit Venetiis in S. Iohanne et Paulo.

men Colonna enthalten sollen. Ich möchte daher fast behaupten, daß er sich in seiner Angabe geirrt habe.

Nachdem sich Poliphilus in dem Orden des heiligen Dominicus hatte einkleiden lassen, lebte er in dem Kloster der Heiligen Johannes und Paulus zu Venedig und wird in den Büchern des Convents von den Jahren 1481 bis 1527 an einigen Stellen mit dem Titel *Magister* erwähnt. Im Jahr 1527, am 2. October, starb er, in einem Alter von vier und neunzig Jahren. Ich bin außerdem sehr geneigt zu glauben, daß er selbst als Priester oder als Canonicus nach der Regel, seine Liebesabenteuer fortgesetzt habe, denn in allen Bildern worin er erscheint, sieht man ihn stets mit einem weiten Rock und einer Kappe auf dem Kopf, völlig als einen Canonicus bekleidet, niemahls aber als Dominicaner.

Es ist leicht einzusehen, warum er sich nicht öffentlich als Urheber seines Buches genannt hat. Für einen Mann, der sich in eine Zelle zurückgezogen und religiösen Geschäften gewidmet hatte, paßte doch schwerlich der Inhalt eines solchen Romans. Wirklich scheint auch die Handschrift desselben aus irgend einem Winkel an das Licht hervorgezogen zu seyn, wie man aus den Versen des Giovanni Batista Scita urtheilen möchte.

Wir verdanken dem Veronesischen Rechtsgelehrten Leonardo Crasso die erste Ausgabe des Werks. Er widmete sie dem Herzog von Urbino, Guido, bediente sich aber eines sehr lückenvollen Manuscripts, daher man auch in dem Text viele abgebrochene und im Zusammen-

hang nicht passende Ausdrücke findet, von denen eine Anzahl auf den Blättern die dem Verzeichnisse der Druckfehler beygefügt sind, angemerkt ist. Der Titel dieser ersten Ausgabe in groß Quart, lautet folgender Maßen:

Hypnerotomachia *Poliphili*, vbi humana omnia non nisi somnium esse docet. Atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat.

* * *

Cautum est, ne quis in Dominio Ill. S. V. Impune hunc librum queat impprimere.

Am Ende, auf einem Blatt, das die Druckfehler anzeigt, liest man noch:

Venetiis Mense decembri: M. ID. in aedibus Aldi Manutii, accuratissime.

Gleich hinter dem Titelblatt findet sich der Brief des Leonardo Crasso an den Herzog Guido von Urbino. Leonardus Crassus Veronensis Guido Illustriss. Duci Vrbini. S. P. D. Darauf folgt auf dem zweyten Blatte, Io. Bap. Scythae carmen, ad clarissimum Leonardum Crassum artium ac iuris Pontificii consultum; dann auf dem dritten Blatte ein kurzer italienisch geschriebener Inhalt des Romans und ein Gedicht zum Lobe des Leonardo Crasso, und endlich vor dem Anfang des Buches, zwey Epigramme, deren Verfasser Andreas Maro Brixianus genannt wird. Das Werk ist mit einer großen Anzahl von Holzschnitten versehen; hat aber keine Seitenzahlen.

Die zweyte Ausgabe, ebenfalls in groß Quart, führt den Titel:

La Hypnerotomachia di *Poliphilo*, cioè Pugna d'Amore in sogno. Dov' egli mostra, che tutte le cose humane non sono altro che sogno: et dove nara molt' altre cose degne di cognitione.

In der Mitte des Titelblattes ist der gewöhnliche Zierath der Aldinischen Druckerey, ein Kranz, in dessen Mitte ein Anker umwunden von einem Delphin mit dem Nahmen ALDUS *k*).

Unten am Rande des Titels steht:

Ristampato di novo, et ricorretto con somma diligentia, à maggior commodo de i lettori. In Venetia, M. D. XXXXV.

Diese Ausgabe ist mit denselben Holzschnitten verziert und der ersten ganz gleich, aber von den vielen Druckfehlern gesäubert. Durch ein Versehen des Druckers, der die Formen verwechselt hat, ist der Bogen N (denn die Seiten sind nicht mit Zahlen bezeichnet), falsch gesetzt worden. Das Blatt N. I. folgt erst nach sechs Seiten, vor dem Blatte N. VIII.

Was die Holzschnitte betrifft, so weiß ich nicht aus welchem Grunde de Marolles, Abt von Villeloie *l*)

k) Ueber dieses Zeichen siehe *Fontanini* della Eloquenza Italiana. p. 563.

l) S. Catalogues de Livres, d'Estampes et de Figures en taille douce etc. *Paris* 1666. 8. und eine zweyte

behauptet, daß die Zeichnungen zu denselben Raphael von Urbino entworfen habe. "Die französische Uebersetzung des Traums des Poliphilus" sagt er "ist zu Paris von Jacques Kerver im Jahr 1561 gedruckt worden; und enthält 128 Holzschnitte nach den Zeichnungen von Raphael." Das Ungereimte dieser Behauptung ergibt sich gleich, wenn man bedenkt daß Raphael im Jahr 1520 gestorben ist, und dennoch haben sie Florent le Comte *m*) und andere nachgeschrieben. Herr von Heinecken, führt in seinen Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen den Titel genau an, und bemerkt über die Holzschnitte Folgendes *n*): "Dieß Buch enthält zusammen 192 Holzschnitte, solche bestehen in 86 Historien, 54 antiquarischen Figuren, 36 Architecturstücken und Zierathen, 16 Vasen und Statuen. Jedoch ist hier nur die Rede von derjenigen Ausgabe, zu welcher Raphael die Zeichnungen gemacht haben soll; desgleichen ist nicht ausgemacht, ob er alle 192 Stücke oder nur die 86 Historien, gezeichnet habe. — Diese erste Edition (nähmlich vom Jahr 1499), ist mit vielen Figuren in Holzschnitten aus-

Ausgabe 1672. "*Le Songe de Poliphile*: Ce livre imprimé à Paris par Jacques Kerver en 1561 contient 128 figures en bois, du dessein de *Raphael* d'Urbin."

m) *Florent le Comte*, Cabinet des singularitez. T. III. p. 481. Ed. 2.

n) Th. II. S. 360. Nro. 29. Im Verzeichnisse der Kupferstiche nach den Werken Raphaels.

geziert, von welchen man nicht weiß, wer sie gemacht hat; die Zeichnung ist gothisch und schwer (?), der Stich aber fein und nicht schlecht. Nach der allgemeinen Sage hat Raphael hiernächst diese Vorstellungen von neuen gezeichnet: jedoch den Sinn des ersten Künstlers beybehalten. Es ist nicht zu läugnen, daß solche einen großen, geschickten Meister anzeigen. Selbst der Formschneider ist erfahrener als der erste gewesen. Mit diesen Holzschnitten nun sind die folgenden, sonderlich die französischen Uebersetzungen ausgeschmückt; und nun steht in allen Auctionscatalogen, wo dieß Buch vorkömmt, daß die Holzschnitte von Raphael sind." Herr von Heinecken hat, wie man hieraus sieht, die zweyte italienische Ausgabe mit denen verwechselt, welche in der Folge in Frankreich veranstaltet wurden. Die Holzschnitte in jener kommen, ohne die geringste Veränderung, mit den Holzschnitten in der ersten Ausgabe völlig überein, und man kann daher nicht sagen, daß Raphael die Ideen und Vorstellungen aus derselben wieder gezeichnet habe, da die zweyte Ausgabe im Jahr 1545, also fünf und zwanzig Jahre nach dem Tode des genannten Künstlers, erschienen ist. Noch weniger kann man ihm endlich die geistvollen Veränderungen beymessen, welche man in den Bildern der französischen Uebersetzung findet, von der gleich die Rede seyn soll.

Ums Jahr 1540 beschäftigte sich ein französischer Maltheser-Ritter mit einer Uebersetzung des Poliphilus, und theilte sie dem Gohori und Jean Martin mit.

Gohori war ein Arzt und berühmter Alchemist, Jean Martin aber, ein fleißiger Uebersetzer, der sich durch verschiedene Werke, besonders aber durch seine Uebersetzungen des Serlio und Vitruv's bekannt gemacht hatte. Beyde gingen gemeinschaftlich die Arbeit des Maletheſers, der nicht ganz genau dem Originale gefolgt war, durch, und stellten sie darauf zu Paris im Jahr 1545 bey J. Kerver an das Licht o). Das Exemplar, das die Königliche Universitäts-Bibliothek davon besitzt, hat folgenden Titel:

> *Hypnerotomachie*, ou Discours du songe de *Poliphile*, deduisant comme amour le combat a l'occasion de *Polia*. Soubz la fiction de quoy l'aucteur monstrant que toutes choses terrestres ne sont que vanité, traicte de plusieurs matieres profitables, et dignes de memoire. Nouvellement traduict de langage Italien en Francois. A Paris. Pour *Jaques Kerver* aux deux Cochetz, Rue S. Jaques M. D. LIIII.

Gleich hinter dem Titel steht eine kurze Nachricht an die Leser von Jacob Gohori, und darauf ein Dedicationsschreiben an den Grafen von Nantheuil, unterzeichnet am 14. Auguſt, M. D. XLVI., von Jean Martin und eine Vorrede an das Publikum von ebendemsel-

o) La premiére en 1545. La seconde, qu'on dit être la bonne en 1554 et la troisième en 1561. S. *Menagiana*. T. IV. p. 77.

ben. Nun folgen einige Stanzen und Sonette, ein Register über das erste und zweyte Buch, und endlich der Roman selbst. Die Blätter sind nur mit Zahlen im Text versehen und zwar immer auf der einen Seite; das erste Buch geht von S. 1 bis 132. b., das zweyte von S. 133 bis 157. b. wo sich am Ende folgende Zeilen befinden:

Imprime pour *Jaques Kerver* Marchant libraire iuré en l'université de Paris, par Marin Masselin le XXII. Jour de Decembre, l'an. M.D.LIII.

Diese Uebersetzung wurde in den Jahren 1554 und 1561 zum dritten Mahle wieder aufgelegt, und in allen drey Ausgaben ist der Druck gleich schön und ansehnlich.

Im Jahr 1600 machte **Beroaldus de Verville** bekannt, daß er eine neue Uebersetzung des Traums des **Poliphilus** ausgearbeitet habe. **Beroaldus** hatte einen großen Umfang von Kenntnissen und gab sich das Ansehen, als wäre er im Besitz des Geheimnisses, Gold zu machen. Um nun seinem Werke ein anlockendes Aeußere zu geben, setzte er einen Titel voran, worauf die wunderbarsten Zeichen und Embleme abgebildet sind; welche leicht verleiten können zu glauben, daß das Buch die tiefsten Geheimnisse der Kabala und Alchemie umfasse. Dieß war aber nichts mehr als ein listiger Betrug, denn es enthält nur die alte bekannte Uebersetzung, welche an einigen wenigen Stellen umgeändert ist. Der Titel lautet:

Le Tableau des riches Inventions couvertes du voile des feintes amoureuses, qui sont re-

presentées dans le songe de *Poliphile* desvoilées des ombres du songe, et subtilement exposées par *Beroalde*. A Paris. Chez Matthieu Guillemot, au Palais, en la gallerie des prisonniers. Avec privilège du Roy. 1600. in Quart.

Das Werk ist von Beroaldus an Pierre Brochard, Herren von Marigny gewidmet, und begreift nach der Dedication, noch folgende Aufsätze in sich. 1) Aux Beaux Esprits qui arresteront leurs yeux sur les projets de plaisir serieux. 2) Recueil Steganographique, contenant l'intelligence du frontispice de ce livre. Hierauf folgen einige Gedichte, ein Verzeichniß der Capitel, das Privilegium und endlich S. 1 das Werk selbst, bis 154. Die Blätter sind, wie in der frühern französischen Uebersetzung, nur auf der einen Seite mit Zahlen versehen; den Schluß macht ein Register über die merkwürdigsten Sachen. Die Bilder endlich sind dieselben, welche schon zu den ältern französischen Ausgaben gedient haben.

Es sey mir erlaubt hier noch einige Bemerkungen über die Holzschnitte hinzuzufügen. Wiewohl Herr von Murr behauptet *p*), daß die Figuren der Venezianischen Ausgabe vom Jahr 1545 nach den Zeichnungen von Raphael ausgeführt sind und die der ersten Ausgabe vom Jahr 1499 übergeht, so wird der Leser doch nach dem

p) Bibliotheque de Peinture. T. I. p. 111.

oben Berührten, leicht das Widersprechende jener Meinung einsehen können. Mit stärkern Gründen macht es dagegen Temanza wahrscheinlich, daß Colonna, der eine vielseitige Geschicklichkeit besaß, den größten Theil der Figuren selbst entworfen hat. Aber alle, besonders die architectonischen, die oft nicht genau die im Text gegebenen Beschreibungen versinnlichen, rühren nicht von ihm her. Das prächtige Portal zum Beyspiel, das S. C. VIII. beschrieben ist, und dem Text zu Folge Dorische Säulen hatte, erscheint in der Abbildung mit Corinthischen Säulen. Ebenfalls sieht man S. F. VIII. Corinthische Kapitäle an den acht Säulen einer mit Weinstock umwachsenen Laube, wiewohl sie in dem Text Dorische genannt werden. Endlich muß auch das Peristylium, S. F. V. Jonische Säulen haben. Hieraus ergibt sich, was schon oben bemerkt worden, daß das Manuscript dessen sich Crassо bedient hat, mangelhaft und voll Fehler gewesen ist.

Das Bild, das ein Opfer an den Priapus vorstellt, und wie mehrere Schriftsteller versichern, in dem größten Theile der vorhandenen Ausgaben fehlen soll, befindet sich in allen Exemplaren welche unsere Bibliothek aufbewahrt —.

Ich habe mich bemüht, in diesem Aufsatz das Andenken eines Mannes zu erneuern, der unter die gelehrtesten Geistlichen seines Zeitalters gehört, und um so mehr unsere Bewunderung verdient, je weniger sich seine Zeitgenossen durch eine ähnliche Ausbildung des Geistes und

Originalität ausgezeichnet haben. Mit Recht kann er auf den Beynahmen *Multiscius*, den ihm Benedetto Curzio Sinforiano ertheilt *q*), Anspruch machen und von dem Triestiner Raffaello Jovenzonio unter die geübtesten Alterthumsforscher gezählt werden *r*). Eben so gerecht ist das Opfer der Bewunderung, welches seinem Andenken Felibien und unter den neuern Quatremere de Quincy dargebracht haben. Ich glaube meinen Aufsatz nicht passender, als mit den Worten des letztgenannten feinen Denkers beschließen zu können. "Wer sich wundert" sagt er "den Nahmen Francesco Colonna in der Reihe derjenigen zu finden, welche eine ausgezeichnete Stelle unter den Meistern in der Kunst behaupten, verkennt gewiß die Verdienste welche dieser geistreiche Schriftsteller um die Architectur gehabt hat; weiß nicht welchen Einfluß selbst einfache Vorschriften auf diese Kunst haben können, und wie die Theorie, belebt durch die Gluth der Phantasie auf die mechanische Ausführung wirken kann *s*)."

q) *Arresti di Amore.*

r) Andere Zeugnisse, welche die Talente des Colonna betreffen, siehe bey *Quetif* und *Echard*, Scriptores Ordinis Praedicatorum. T. II. p. 35. Art. *F. Franciscus Columna.*

s) S. *Quatrèmere de Quincy* in der Encyclopédie Methodique. Architecture. T. I. P. II. p. 718.

VI.

Ueber das Alter der Oehlmahlerey.

Vasari ist, so viel man bis jetzt weiß, der erste, der in der Vorrede zu seinem Werke und in der Lebensbeschreibung des Antonello da Messina, bestimmte Nachrichten über den Ursprung der Oehlmahlerey mittheilt *a*). "Cimabue, erzählt er, fing ums Jahr 1250 an, mit Wasserfarben zu mahlen, und diese Methode wurde in der Folge von mehreren nachgeahmt; da man aber einstimmig bemerkte, daß es den auf diese Weise ausgeführten Werken an einer gewissen Verschmelzung, Lebhaftigkeit und Kraft der Farbengebung mangelte, so dachten verschiedene Künstler, unter andern Alesio Baldovinetti und Pesello auf ein Mittel, diesem Nachtheil abzuhelfen, und die Französischen, Spanischen und Deutschen Mahler stellten ebenfalls in dieser Rücksicht mehrere Versuche an *b*). Unter diesen Umständen ereignete es sich,

a) *Vasari*, Proemio. cap. XXI. p. XLIX. ed. *Bottari*. und T. I. p. 337.

b) Diese Stelle ist ein wichtiger Beweis, daß die Mahlerey damahls in allen diesen Ländern ansehnliche Fortschritte muß gemacht haben, da man schon auf ihre mechanische Vervollkommnung dachte.

daß Johann van Eyck *c*) ein geschickter Chemiker und berühmter Mahler verschiedene Versuche machte, und, nachdem einst ein von ihm mit Firniß überzogenes und zum Trocknen an die Sonne gestelltes Wassergemählde zufällig Risse bekommen hatte, aus Ueberdruß seine Bemühungen verdoppelte und endlich die Kunst in Oehl zu mahlen erfand, (oder vielmehr vervollkommnete) wozu er sich des lein- und Nußöhls bediente. Nicht lange darauf verbreitete sich der Ruf dieser Erfindung auch in Italien, aber man konnte weder das Geheimniß, noch die mit der Ausübung verbundenen mechanischen Kunstgriffe entdecken, bis endlich vermittelst einiger Kaufleute, ein von van Eyck gemahltes Bild, in den Besitz Alphons des ersten, Königs von Neapel, gekommen war *d*). Antonello da Messina,

c) Vasari nennt ihn immer Giovanni da Bruggia; bey einem Schriftsteller aber, der ein Jahrhundert vor ihm lebte, wird er Johannes Gallicus genannt, wie wir unten sehen werden. Johann van Eyk oder Eyck war im Jahr 1370 geboren und starb im Jahr 1441. An einem andern Orte wird von Giovanni de Brugis, der ums Jahr 1371 Hofmahler Carls V., Königs von Frankreich und vielleicht der Vater unsers berühmten van Eyck war, die Rede seyn.

d) In der Vorrede zu seinem Werke sagt Vasari (c. 21.): "*Giov. da Bruggia*, il quale mandò la tavola a Napoli al Re Alfonso ed al duca d'Urbino Federico II. la stufa sua; e fece un S. Gironimo che Lorenzo de' Medici aveva." Und in der Biographie

der es daselbst sahe, wurde von der neuen Gattung zu mahlen so sehr eingenommen, daß er den Vorsatz faßte, nach Flandern zu reisen, um sie von van Eyck zu er-

des Antonello da Messina: "Ma essendo da alcuni Fiorentini che negociavano in Fiandra e in Napoli mandata al Re Alfonso I. di Napoli una tavola con molte figure lavorate a Olio da *Giovanni.*" Diese Geschichte ist von einer zahllosen Menge Schriftsteller erzählt worden, unter welchen van Mander und Baldinucci die berühmtesten sind. Ich nenne dagegen einen Schriftsteller, der ein Jahrhundert vor dem Vasari lebte und dieselbe Begebenheit der Nachwelt überliefert hat, nähmlich Bartholomäus Facius. In seinem Buche de viris illustribus, das er im Jahr 1456 geschrieben hatte, und im Jahr 1745 zu Florenz ans Licht gestellt wurde, sagt er Folgendes (cap. 46.): Ioannes Gallicus nostri saeculi pictorum princeps iudicatus est, literarum nonnihil doctus, Geometriae praesertim, et earum artium, quae ad picturae ornamentum accederent, putaturque ob eam rem *multa de colorum proprietatibus inuenisse*, quae ab antiquis tradita ex Plinii et aliorum auctorum lectione didicerat. Eius est tabula insignis, in penetralibus Alphonsi Regis, in quâ est Maria virgo ipsâ venustate ac verecundiâ notabilis, Gabriel Angelus Dei filium ex eâ nasciturum annuntians, excellenti pulchritudine, capillis veros vincentibus, Ioannes Baptista, vitae sanctitatem et austeritatem admirabilem prae se ferens, Hieronymus, viuenti persimilis, Bibliotheca mirae artis; quippe quae, si paulum ab eâ

fahren. Wirklich gelang es ihm auch, die Freundschaft des van Eyck zu gewinnen, und nachdem er demselben viele aus Italien mit sich gebrachte Zeichnungen

discedas, videatur vtrorsum discedere, et totos libros pandere, quorum capita modo appropinquanti appareant. In eiusdem tabulae exteriori parte pictus Baptista Lomellinus, cuius fuit ipsa tabula, cui solam vocem deesse iudices, et mulier quam amabat, praestanti formâ et ipsa, qualis erat, ad vnguem expressa; inter quos solis radius veluti per rimam illabatur, quem verum solem putes. Eius est mundi comprehensio orbiculari formâ, quam Philippo Belgarum principi pinxit; quo nullum consummatius opus nostrâ aetate factum putatur, in quo non solum loca, situsque regionum, sed etiam locorum distantiam metiendo dignoscas. Sunt item picturae eius nobiles apud Octavianum Cardinalem, virum illustrem, eximiâ formâ foeminae e balneo exeuntes, occultioris corporis partes tenus linteo velatae notabili rubore; e quibus vnius os tantummodo, pectusque demonstrans, posteriores corporis partes per speculum pictum lateri oppositum ita expressit, vt et terga quemadmodum pectus videas. In eâdem tabulâ est in balneo lucerna, ardenti simillima, et anus quae sudare videatur, catulus aquam lambens, et item equi, hominesque perbreui staturâ, montes, nemora, pagi, castella tanto artificio elaborata, vt alia ab aliis quinquaginta millibus passuum distare credas. Sed nihil prope admirabilius in eodem opere, quam specu-

zum Geschenk gemacht hatte, von ihm den neuen Mechanismus der Oehlmahlerey zu erlernen. Gehörig unterrichtet kehrte Antonello nach Italien zurück, ließ sich

lum in eâdem tabulâ depictum, in quo quaecunque inibi descripta sunt, tanquam in vero speculo prospicias. Alia complura opera fecisse dicitur; quorum plenam notitiam habere non potui." Aus der Genauigkeit, womit Facius die Werke des van Eycks beschreibt, kann man mit Zuverlässigkeit behaupten, daß er sie selbst gesehen hat. Bey dieser Gelegenheit will ich auch eine andere, vielleicht noch nicht bemerkte Stelle, worin der Mahlereyen unseres Künstlers Erwähnung geschieht, anführen. Sie befindet sich in Emanuel Sueyro's Anales de Flandes, Segunda Parte; (Anversa, 1624. Fol.) bey dem Jahre 1400 schreibt er p. 88. "Florecian en la ciudad de Brujas Juan y Huberto van Eycke hermanos, pintores y artifices insignes, que, segun la opinion de algunos, nascieron en Mals-eyck, lugar pequeño à la orilla de la Mosa y de la jurisdicion de la Lieja hallò el Juan el modo de defender la pintura de las injurias del tiempo, mezelando los colores co el azeyte ò olio sacado de las simientes del linc, invencion rara y que se comunicò despues à otras naciones, siendo el primero Antonello de Messina Siciliano (el quel se hallò en a quel tiempo en Brujas) que enseñò en Italia la forma a Dominico Veneto y otros pintores de a quella Region, donde come en todas fue celébrando el nombre de Juan van Eyck, honrando sus obras el Rey Alfonso de Napoles,

in Venedig nieder, und verfertigte daselbst eine große Anzahl Mahlereyen. Das Geheimniß theilte es darauf dem Domenico Veneziano mit, der er wiederum den Andrea del Castagna lehrte, welcher um der einzige Besitzer davon (in Italien) zu seyn, seinen Lehrer ermordete."

Dieses ist Vasari's Erzählung, welche sich schon in der ersten im Jahr 1550 erschienenen Ausgabe seines Werkes findet, und worauf sich zum Theil alles gründet, was so viele Schriftsteller von der Erfindung der Oehlmahlerey durch Johann van Eyck in der Folge bekannt gemacht haben. Einer der ersten der den Vasari in dieser Sache als seinen Gewährsmann nennt, ist Ludovico Guicciardini, in seiner Geschichte der Nieder-

Frederico el segundo Duque de Urbino, Lorenco de Medicis, y otros principes, favoreciòle mucho Philipe Conde de Charolois, hijo del Intrepido, y conociẽdo las prãdas del hombre, y su grande entendimiento le recibiò entre sus consejeros, estimandõ su parecer y compañia. Vee se aun en la Iglesia de S. Juan de Gante el retablo de las siete obras de misericordia con las efigies de Adam y Eua en los lados, de que el Señor Rey Don Phelipe segundo de gloriosa è immortal memoria mandò sacar y llevar à España la copia hecha por Miguel Coxie: està en la capilla real dé Madrid. Creese que fue el original começado por el Huberto, y que por su muerte le acabò Juan van Eyck, que murio en Brujas, dò le enterraron en la Iglesia de S. Donaciano."

lande. Er berichtet nähmlich, daß in Antwerpen eine Mahler-Brüderschaft unter dem Nahmen della Vieliera bestanden habe, und daß Johann van Eyck, nach dem Zeugnisse des Aretiners Giorgio Vasari, in seinem schätzbaren Werke über die berühmten Künstler, um das Jahr 1410 der Entdecker der Oehlmahlerey sey.

Die Erfindung der Oehlmahlerey wird jedoch von verschiedenen Schriftstellern in ein früheres Zeitalter vor Johann van Eyck gesetzt. Sie erwähnen wenigstens einzelner Mahlereyen in Ausdrücken, welche vermuthen lassen, daß der Gebrauch der Oehlfarben längst zuvor bekannt gewesen seyn möge, und ihre Zeugnisse verdienen also hier zusammengestellt und mit Behuthsamkeit beurtheilt zu werden.

Malvasia behauptet, daß Lippo Dalmassio im Jahr 1407 zu Bologna in Oehl gemahlt habe *e*), und führt außerdem mehrere alte in Felder getheilte und auf goldenem Grunde in Oehlfarben gemahlte Tafeln, mit der Jahrszahl 1376 an *f*). Carlo Celano *g*) versichert ebenfalls, daß schon im Jahr 1406, Col' Antonio di Fiore die Oehlmahlerey ausgeübt habe, und dieses

e) S. *Felsina pittrice* T. I. p. 27.

f) S. *Felsina pittrice.* T. I. p 30. "Molte di quelle tavole antiche con tanti spartimenti a Caselle, in campo d'oro, mandate fuori nelle Chiese di Villa, come quella in S. Maria di Borgo Panicale, *a olio*, fatta del 1376."

g) *Notizie di Napoli*, Ed. 1692. p. 136.

Zeugniß wird von Tafuri *h*) bestätigt. Endlich schreiben Nicolosius *i*) und Saavedra *k*) die Ehre der Erfindung dem Antonello da Messina zu, allein ihr Ausspruch wird von dem Ritter Massimo Stanzioni, dessen handschriftliche Bemerkungen Dominici bekannt gemacht hat, berichtiget *l*). Stanzioni erzählt nähmlich, daß Antonello von dem van Eyck nur die Kunst fertig in Oehl zu mahlen erlernt habe, denn, setzt er hinzu, man übte zwar die Oehlmahlerey in Flandern und Italien aus, aber man war in dem Mechanismus derselben ungeschickt, und diejenigen welche sich mit ihr beschäftigten, hatten dieselben Schwierigkeiten zu bekämpfen als ein Mahler, der in der Freskomahlerey ganz unerfahren ist *m*). Von den Entdeckungen die man in unsern Tagen gemacht hat, und woraus man dem Gebrauch der Oehlmahlerey ein höheres Alter zuschreiben will, soll bald die Rede seyn. Nur so viel muß ich hier vorläufig bemerken, daß alle Nachrichten von Oehlmahlereyen, vor den Zeiten des van Eyck sehr verdächtig und noch nicht kritisch geprüft worden sind.

h) S. *Opuscoli scientifici e filolog.* Anno 1732.
i) S. *Ioh. Bapt. Nicolosii* Hercules Siculus.
k) *Diego Saavedra*, Republica Literaria.
l) *Bernardo de Dominici*, Vite de Pittori Scultori ed Architetti Napolitani. Tom. III. p. 63.
m) "..... *mentre si in Fiandra, che in Italia si facevano ma non di sapevano bene operare, avendo la stessa difficoltà che ha il pittore che non sa dipingere a fresco.*"

Die Erscheinung einer Schrift von Lessing, vom Alter der Oehlmahlerey *n*), gab den Untersuchungen der Gelehrten und Künstler eine ganz neue Richtung. Lessing hatte unter den Handschriften der Wolfenbütteler Bibliothek ein Manuscript des Theophilus Presbyter *o*), worin einige Stellen von der Mischung der Far-

n) Vom Alter der Oehlmahlerey aus dem Theophilus Presbyter. Braunschweig, 1774. 8.

o) Die ersten Nachrichten von Theophilus Presbyter finden sich schon in dem Werke *Lumen animae*, das zum ersten Mahl im Jahr 1477 ans Licht gestellt wurde. S. Nachricht von dem alten Buche Lumen animae, in v. Murr's Journal, Th. I. S. 58. und *Raspe* Critical Essay on oil painting. p. 121. Daselbst wird seiner Arbeit unter dem Titel *Breuiarium diuersarum artium* gedacht; auch citirt sie Heinrich Cornelius Agrippa in der *Declamatio de incertitudine et vanitate scientiarum*. cap. XC. Das nähmliche Werk fand Joachim Feller unter den Handschriften der Pauliner Bibliothek zu Leipzig und machte es etwas näher bekannt. S. Catalogus Codd. Mss. Bibliothecae Paulinae in Academia Lipsiensi, concinnatus a *L. I. Fellero. Lips.* 1686. 12. p. 255. und in der Vorrede. Er zeigte es unter dem Titel: *de coloribus et de arte coloraudi vitra*, an. Bayle, wo er von dem Verzeichnisse Feller's redet, (Nouvellea de la Republ. des Lettres, Sept. 1686.) erwähnt auch zugleich den Theophilus. Nach ihm handeln davon Morhof, Polyhist. T. I L. I. c. VII. §. 32. (Ed. 1687. 4.) und Feller in den Actis Erud. 1690. mens. Aug.

ben mit Leinöhl handelten, gefunden, und es mit vielen Gründen wahrscheinlich gemacht, daß jenes Manuscript wenigstens aus dem zehnten Jahrhundert herrühre. Die-

S. 419. bey Gelegenheit des Ciampini. In der Pariser National-Bibliothek befindet sich eine Handschrift des Theophilus; S. Catalogus Codicum Manuscriptor. Bibliothecae Regiae. T. IV. P. III. (Paris, 1744. Fol.) p. 27. Nro. 6741. "*Theophili liber de omni scientia picturae artis.*" Unter den neuern Literatoren haben sich vorzüglich mit ihm beschäftigt, Lessing, in der angeführten Schrift: Vom Alter der Oehlmahlerey aus dem Theophilus Presbyter, Braunschweig, 1774. 8., von Murr, im Journal zur Kunstgeschichte, Nürnberg, 1775. Th. I. S. 17., wo Beyträge zur Geschichte der Oehlmahlerey eingerückt sind, und Jacobo Morelli, in seinen Handschriften der Nanianischen Bibliothek. S. Codices Manuscr. Latini Bibliothecae Nanianae; Venet. 1776. 4. p. 33. den Titel der Nanianischen Handschrift gibt Morelli folgender Maßen an: Nro. XXXIX. Cod. Chart. in 4. Saec. XVII. Theophili Monachi, qui et Rogerus, Libri tres; I. De temperamentis colorum. II. De Arte vitriaria. III. De Arte Fusili. Descripti ex antiquo Codice membranaceo manuscripto Augustissimae Bibliothecae Caesareae Vindobonensis. Von dem Codex der Wiener Bibliothek spricht Morelli S. 35. "De Codice demum Caesareo Vindobonensi, ex quo noster prodiit, quando apud *Lambeccium* nihil omnino legerem, Bibliothecae praefectum consuli curaui, qui duo operis exempla inter Codices Medicos Latinos ibidem esse significauit;

ses bestätigte seine Ideen von der Entdeckung der Oehlmahlerey, daher er das Zeugniß des Vasari, als sey Johann van Eyck der erste Erfinder derselben, in Anspruch nahm, und es durchaus für eine fabelhafte Erzählung erklärte. Ich werde mich hier nicht in den Streit über die Frage, wer Theophilus gewesen ist und in welchem Jahrhundert er gelebt habe, einlassen; Lessing fiel auf den Gedanken, daß Theophilus mit einem bekannten Mönch aus St. Gallen, Tutilo, dieselbe Person sey, und wenn dieses gegründet ist, so kann man ihn in das neunte Jahrhundert setzen, da Tutilo im Jahr 896 starb. Herr von Murr *p*) hält ihn dagegen für einen in Italien geborenen Mönch, von griechischer Abkunft, und ist überzeugt, daß noch Handschriften von ihm in den vielen Mönchsbibliotheken in Italien verborgen seyn müssen. Allein Morelli hat es, wie mich däucht, fast außer Zweifel gesetzt, daß Theophilus den Deutschen angehöre. Ich will seine Worte hier mittheilen.

alterum numero 230 signatum, saeculo duodecimo scriptum, neque tamen integrum; alterum sub numero 173, positum, saeculo proxime elapso exaratum, antiquo illi perficiendo aptissimum." Auch fand Raspe, (Critical Essay on Oil Painting, 1781. 4.) zwey Manuscripte des Theophilus zu Cambridge, das eine in der öffentlichen Bibliothek, Nr. 437, das andere aber im Trinity-College, beyde aus dem dreyzehnten Jahrhundert, woraus er auch Einiges hat abdrucken lassen.

p) Journal zur Kunstgeschichte, Th. I. S. 18.

"Wer Theophilus gewesen ist, und in welchem Jahrhundert er gelebt habe, hat Niemand uns berichtet. Irre ich nicht, so war er ein Deutscher, oder schrieb doch in Deutschland, daher er auch den Nahmen Rüdiger, (Rogerus) hatte, denn den Nahmen Theophilus scheint er nur von der Disciplin, welche er wahrscheinlich den Griechen verdankte, geführt zu haben, weil er sich selbst als einen in griechischen Kunstarbeiten erfahrenen Mann ausgibt *q*). Innere, aus dem Buche selbst geschöpfte Gründe, machen diese Meinung fast unwidersprechlich. Wo er von einer besondern Behandlung der Metalle, oder von ciselirter Arbeit redet, sagt er zum Beyspiel Folgendes: Nach der Mehrheit der Felder muß man auch verschiedene schmälere oder breitere Eisen besitzen, welche an der Spitze fein und scharf, an der entgegengesetzten Seite aber abgestumpft seyn müssen, und Meizel genannt werden. Das Wort Meizel (Meißel), fährt Morelli fort, dessen sich die Deutschen noch jetzt bedienen, zeigt besonders aus dem Zusammenhange, daß der Verfasser ein Deutscher gewesen ist *r*)."

q) S. Morelli am a. O. "Auctor cuias fuerit, quoue saeculo vixerit, nemo vnus indigitat. Si ni quidem fallor, Germanus homo fuit, vel in eà saltem regione scripsit; vnde *Rogerus* dictus: *Theophili* namque nomen inditum ei à disciplinà puto, quam à Graecis accepisse ipse tum suadere videtur, quum Graecorum operum peritissimum se praebet etc."

r) *Theophilus* Lib. III. c. LXXI. *De Opere interrasili.* "Deinde habeas ferros gracilea et latiores

So wohl Morelli *s*) als auch Raspe *t*), haben einzelne Bruchstücke jener merkwürdigen Handschrift ans Licht gestellt, allein sie erschien nicht eher vollständig, als im Jahr 1781, nach Lessing's Tode, im sechsten Beytrage zur Geschichte und Literatur.

Die Sätze welche Lessing in seiner Schrift aufstellte und mit Scharfsinn zu vertheidigen suchte, sind: daß Vasari nur eine alte ungegründete Sage nacherzählt habe, daß die Reise des Antonello da Messina erdichtet sey, daß van Eyck unmöglich der Erfinder einer Kunst seyn könne, von der sich schon Spuren im zehnten, wenigstens im eilften Jahrhundert, entdecken lassen, und daß endlich viele Schriftsteller Mahlereyen in Oehl anführen, die in ein früheres Zeitalter als worin van Eyck lebte, gehören.

Was den ersten Punct betrifft, so hängt er mit einer Untersuchung über die Echtheit der von Vasari gegebenen Nachrichten genau zusammen; ich habe aber oben schon zur Genüge dargethan, daß man seine Glaubwürdigkeit schwerlich wird anfechten können, und füge hier nur hin-

secundum quantitatem camporum, qui sint in vna summitate tenues et acuti, in alterâ abtusi qui vocantur *meizel*." Ex Caela, Meizel a Theophilo dictâ, quo nomine ad ea designanda Germani adhuc vsque vtuntur, vt proinde Germanum hominem eundem fuisse, satis appareat.

s) Morelli am a. O.

t) Raspe am a. O.

zu, daß er höchst wahrscheinlich die van Eyck betreffenden Notizen, theils von Lampsonius, theils von andern Freunden aus den Niederlanden erhalten hatte. Ich bin ebenfalls überzeugt, daß er dasjenige, was er von Antonello da Messina berichtet, aus den Unterredungen mit seinen Bekannten in Neapel, wo er eine Zeitlang lebte, in sein Werk übertragen habe *u*). Der dritte

u) Man hat noch keine bestimmte Anzeige, wann Antonello da Messina geboren und gestorben ist. S. *Memorie de' pittori Messinesi.* Napoli, 1792. p. 13. Die Grabschrift ferner, welche Vasari auf ihn in seiner Biographie beybringt, ist ebenfalls verloren gegangen und allen Bemühungen des Hrn. v. Murr unerachtet, nicht wieder aufgefunden worden. S. Journal zur Kunstgeschichte. Th. I. S. 24. Uebrigens will ich hier die Beschreibung einiger Bilder des Antonello, welche sich in der Wohnung eines gewissen M. Antonio Pasqualino zu Venedig befanden, mit den Worten des alten unbekannten Reisenden, dessen Tagebuch Morelli ans Licht gestellt, mittheilen. "Le du teste in do tavolette minori del naturale delli ritratti l'uno de M. Avise Pasqualino Padre de M. Antonio, senza capuzzo in testa, ma con quello négro sopra la spalla, e la veste de scarlatto, l'altro de M. Michiel Vianello vestito de rosato, con el capuzzo negró in testa, furono de man de *Antonello da Messina*, fatti ambedoi l'anno 1475, come appar per la sottoscrizzione. Sono a oglio in uno occhio e mezzo, molto finiti, e hanno gran forza e gran vivacità e maxime in li occhi." S. *Morelli*, Notizia d'opere di Disegno.

Punct ist aber der schwierigste und erfordert unstreitig zu seiner völligen Aufklärung historische Beweise und eine kritische Untersuchung der Nachrichten, welche uns von dem Mechanischen der Mahlerey im Mittelalter, übrig geblieben sind.

Vor allen Dingen muß man einen Unterschied zwischen den Farben festsetzen, welche mit Oehl gemischt zum Ueberzug einer Wand oder einer Tafel, und zur Ausführung eines eigentlichen Gemähldes angewendet werden; so wie ebenfalls zwischen Emailliren und der Mahlerey in Email ein wesentlicher Unterschied Statt findet. Daß man während des Mittelalters mit gefärbtem Wachs oder enkaustisch auf Tafeln und Wände gemahlt, und sich des Wachses als eines Firnisses bedient habe, ist ausgemacht und in der Einleitung zur Geschichte der Mahlerey bewiesen worden *v*); daß ferner selbst schon im Zeitalter des Augustus der Gebrauch des Wachses und der mit Oehl vermischten Farben, nicht ganz unbekannt gewesen ist, ergibt sich aus einer Stelle bey Vitruv *w*); allein von

v) Th. I. S. 30.

w) *Vitruv.* Lib. VII. c. 9. "At siquis subtilior fuerit, et voluerit expolitionem miniaceam suum colorem retinere: cum paries expolitur et aridus fuerit, tunc ceram punicam igni liquefactam paulo *oleo* temperatam seta inducat: deinde postea carbonibus in ferreo vase compositis eam ceram apprime cum pariete calefaciendo sudare cogat, fiatque vt peraequetur: Postea cum candela linteisque puris subigat, vti signa marmorea nuda curan-

der eigentlichen Oehlmahlerey, wußte man nichts. Eben so wenig redet auch Theophilus von der Oehlmahlerey, als Kunst, im strengsten Sinn, betrachtet; er gedenkt nur des Gebrauchs, den man von einer mit Leinöhl vermischten Farbe zum Anstrich einer Tafel oder einer Thür machen kann, und man wird daher unmöglich seinen Worten einen andern Gedanken unterschieben, und anstreichen mit kunstmäßigem Mahlen verwechseln können. Herr Leiske, der Herausgeber der Lessingischen Beyträge, äußerte dasselbe Urtheil über die Stelle des Theophilus, und seine Worte verdienen hier um so mehr angeführt zu werden, da er sich nicht durch den apodiktischen Ton von Lessing in seinen Untersuchungen hat hindern lassen x). "Ich

tur." Plinius bedient sich fast derselben Ausdrücke Lib. XXXIII. c. 40, wo er von diesem Gebrauch redet. "Postea candelis subigatur, ac deinde linteis puris etc." Er erhielt sich lange hindurch in Italien, besonders in Venedig, wie ich aus einer Stelle des Rusconi sehe, dessen Werk als ein Commentar über den Vitruv gelten kann. Er sagt: "*La sequente figura secondo l'intentione et regola di Vitruvio nello stesso capitolo nono ci mostra il modo del dare il minio sottilmente alle pareti con la vernice, come s'usa spetialmente in Venetia, la qual cosa essendo communissima et chiara nel disegno, non ricerca maggior dichiaratione.*" S. Giov. Antonio Rusconi Architettura. Lib. VII. c. 9. Venezia. 1590. Fol.

x) Seite 8.

gebe es gern zu" sagt er "daß man lange vor dem Johann van Eyck gewußt hat, Farben mit Oehl abzureiben, und zu zubereiten, aber daran zweifle ich noch, ob ein Gemählde von Oehlfarben, so wie sie Theophilus lehrt, zu Stande kommen könne? Ich habe die Erfahrung, daß der Anstrich einer Thür mit Oehlfarbe, deren Firniß nicht gehörig gekocht war, nach vielen Jahren noch klebrig blieb, ungeachtet die Sonne alle Tage sie eine Zeitlang beschien. Ich weiß ferner, daß eine Oehlfarbe auf neuem trocknen Holze, die vermuthlich mit bloßem Leinöhl abgerieben, auch wohl angemacht und hernach mit einem Firniß überzogen war, wieder klebrig geworden, ungeachtet sie in freyer Luft nach dem Anstriche völlig trocken geworden zu seyn schien. Hätten also die Alten vor dem Johann van Eyck von der Zubereitung der Oehlfarbe weiter nichts gewußt, als was unser Theophilus davon erzählt, so zweifle ich, ob ein gutes Gemählde von Oehlfarbe aus diesen Zeiten irgendwo anzutreffen sey. Vermuthlich haben sie noch andere Mittel gehabt, die Oehlfarben trocken zu machen; und diese aufzusuchen, wäre gewiß noch für unsere Zeiten eine überaus nützliche Sache. Ich will auch glauben, daß sie sogar Firniß zu kochen gewußt haben, weil dieser Ausdruck im 19. Cap. wirklich vorkommt; aber daß ein Firniß so, wie hier angegeben ist, gekocht werden könne, davon habe ich keine Vorstellung. Wer kocht eigentliches Gummi, das sich in Wasser auflösen läßt, mit Leinöhl? und wo ist der Beweis des Satzes in Lessings Oehlmahlerey S. 93, daß Firniß,

womit man Gemählde überzieht, auch ein mit Gummi gesottenes Leinöhl seyn könne? Kann ich von dieser mir bis jetzt unbegreiflichen Sache eine richtige Belehrung erlangen; so werde ich mich freuen. Bis so lange aber glaube ich, daß Theophilus wenig oder nichts von der Oehlmahlerey verstanden habe, gesetzt auch, daß er in anderen Farbenzubereitungen nicht ungeschickt gewesen ist. Unterdeß möchten auch diese wohl nicht durchgehends Beyfall finden."

Vasari sahe richtig ein, daß man anstreichen und mahlen nicht verwechseln dürfe, und zeigt historisch, daß man vor van Eyck's Zeitalter Oehlfarben gebraucht, aber darum noch nicht die Kunst in Oehl zu mahlen gekannt habe. Um zu beweisen, daß seine Ansicht richtig gewesen sey, will ich seine Worte hier anführen y). "Cennino di Drea Cennini, aus Colla di Valdesse lernte die Mahlerey von Agnolo. Er war für seine Kunst enthusiastisch eingenommen und schrieb selbst ein Werk, worin er die verschiedenen Manieren in Fresko, mit Wasser-, Leim- und Gummifarben zu mahlen abhandelte, und sich auch über die Miniatur-Mahlerey und über die verschiedene Weise wie man Gold auflegen kann, verbreitete. Dieses Werk befindet sich gegenwärtig in den Händen eines Sienesischen Goldschmiedes Giuliano, eines vortrefflichen Meisters und Liebhabers jener Künste. Gleich im Anfang des Buches ist die Be-

y) S. *Vasari*, im Leben des Angelo Gaddi. T. I. p. 133.

schaffenheit der Mineral- und Erdfarben, so wie er sie von seinem Lehrer Agnolo erfahren hatte, beschrieben, da er sich, wahrscheinlich weil er es selbst zu keiner gewissen Vollkommenheit bringen konnte, wenigstens mit dem Mechanismus bekannt machen wollte. Es sind darin die Eigenschaften der Farben, welche sich mit Wasser, Leim oder Gyps bereiten lassen, angezeigt, und zugleich diejenigen bemerkt, welche man wegen ihrer nachtheiligen Wirkung beym Mischen vermeiden muß; überhaupt sind viele Regeln angegeben, die ich hier nicht wiederhohlen will, weil sie jetzt jeder kennt, und sie nur damahls als große, seltene Geheimnisse angesehen wurden z). Endlich sind auch darin Nachrichten von der Musivischen Mahlerey, von dem Abreiben der Oehlfarben, um sie zu rothen, azurblauen, grünen und andern Feldern zu gebrauchen, und von denjenigen Substanzen enthalten, worauf das Gold gelegt aber nicht gemahlt wird *a*)."

z) Von den vielen Schriften, welche ähnliche Regeln zur Bereitung der Farben u. dergl. enthalten haben, sind wenige bis auf uns gekommen, da man sie nicht mehr achtete, als ihr Inhalt allgemeiner bekannt wurde. Fragmente eines solchen Werkes finden sich jedoch bey *Muratori*, Antiquit. Italicae, medii aeui. T. II. Diss. XIV. p. 366.

a) "Trattò finalmente de' musaici, del macinare i colori a olio, per far campi rossi, azzurri, verdi e d'altre maniere: e de' mordenti per mettere l'oro, ma non già per figure." S. *Vasari*, am a. O.

Im neun und achzigsten Capitel befindet sich wieder eine Spur von einer Kenntniß der Oehlfarben. "Ich werde dich, sagt Cennini, bevor ich weiter gehe, in der Art unterrichten, auf welche du eine Wand oder eine Tafel mit Oehl überziehen kannst, wie es häufig die Deutschen zu thun pflegen *b*)." Unter den Deutschen begreift Cennini auch die Flammänder; und schließt seine Vorschrift damit, daß man das Leinöhl kochen muß.

Die Handschrift, woraus diese Stellen entlehnt sind, war im Zeitalter des Baldinucci unter den Schätzen der Bibliothek des heil. Lorenz in Florenz *c*), und ist den eigenen Worten Cennini's zu Folge, im Jahr 1437 vollendet worden. Alles was er darin vorgetragen hatte, verdankte er seinem Lehrer Angelo Gaddi, der in der Kunst von Taddeo, einem Schüler des Giotto unterwiesen war.

Nehmen wir diese Stellen zusammen, so können wir, wie mich däucht, einen neuen Beweis für die Glaubwürdigkeit der Erzählung Vasari's daraus ziehen. Hätte er nicht, wäre es seine Absicht gewesen zu täuschen, aus Cenninis Schrift die Ehre der Erfindung seinen Florentinern zuschreiben können? Hätte er, der seinem Nationalstolz gern große Opfer bringt, den Flammänder in dem ruhigen Besitz einer solchen Erfindung ganz ohne Wi-

b) "Innanzi che piu oltre vada, Ti voglio insegnare lavorare d'olio in muro, o in tavola, che l'usano molto i Tedeschi." S. *Vasari*, am a. O.

c) *Banco* 78. *Cod.* 24.

derspruch gelassen? Aber gerade dadurch daß er nie das handwerksmäßige Anstreichen einer Thür oder einer Mauer mit Oehlfarben, Oehlmahlerey genannt und der Nachkommenschaft die Versicherung überliefert hat, daß van Eyck der Erfinder derselben sey, gerade dadurch hat er seiner Erzählung das größte Gewicht der Wahrheit gegeben.

Mit großer Zuverlässigkeit dürfen wir also behaupten, daß man schon im Mittelalter Farben mit Oehl gemischt, aber nicht zur Mahlerey angewendet habe; daß man von der Enkaustischen oder Wachsmahlerey zur Mahlerey mit Leim- und Wasserfarben übergegangen, und um einen guten Firniß zu haben, endlich, zufälligerweise, auch auf den Gebrauch des Oehls verfallen sey. Diese Behauptung kann man nicht bezweifeln, da Vasari selbst gesteht, daß Italiener, Spanier, Franzosen und Deutsche viele Versuche angestellt haben, und daß nur van Eyck's Versuch mit dem glücklichsten Erfolg gekrönt worden sey.

Wir kommen zum vierten Einwurf, vielleicht den schwierigsten den man gemacht hat, daß nähmlich verschiedene Schriftsteller Oehlmahlereyen erwähnen, die in ein früheres Zeitalter vor van Eyck gehören sollen. Längst schon vor der Erscheinung der Lessingischen Schrift, fielen einige Männer auf die Idee, daß der Oehlmahlerey vielleicht ein höheres Alter gebühre, allein sie gründeten sich größtentheils nur auf die Stellen in Malvasia und Celano. Zu diesen gehört Reimmann, der einige Zwei-

fel rege gemacht hat, die aber weder erheblich noch auch mit Beweisen unterſtützt ſind *d*). Eben ſo wenig verdienen die Einwürfe des Grafen Caylus widerlegt zu werden. Dieſer vortreffliche Alterthumsforſcher wollte die Enkauſtiſche Mahlerey der Griechen, aus einem günſtigen Vorurtheil wieder aufleben laſſen, und glaubte nun ein Recht zu haben alle andre Arten zu mahlen und ſelbſt die Oehlmahlerey herabzuſetzen *e*). Mehr Aufmerkſamkeit fordert Fabbroni. Er war nähmlich überzeugt, daß das älteſte Oehlgemählde welches ſich bis auf unſere Zeiten erhalten habe, eine Madonna mit dem Kinde auf dem Arme ſey, die ſich außerdem durch einen fremden orientaliſchen Charakter auszeichnen, und mit der Jahrszahl ɔccclxxxvi, worin er das Jahr 886 erkennt, verſehen ſeyn ſoll *f*). Dieſes Bild wurde im Pallaſt der Florentiniſchen Republik oder im *Palazzo vecchio* aufbewahrt, und kam darauf in den Beſitz des gelehrten Pelli, der es einer ihm angehörigen Kapelle verehrte. Wollte man auch ſtatt des Jahres 886, das Jahr MCCCLXXXVI an dieſem Gemählde leſen, ſo wäre dieſes ſchon ſehr viel, wenn man nur ſtärkere Beweis-

d) S. Jac. Fried. Reimmann, Literatur-Hiſtorie der Deutſchen. 1709. Th. II. S. 287.

e) S. Reflexions sur quelques Chapitres du 35 livre de Pline, in die *Mémoires de Literat.* T. XXV. p. 173.

f) S. Antichita, vantaggi e metodo della pittura Encausta. *Roma.* 1797. 4.

gründe anführen könnte, die es außer Zweifel setzen, daß es mit Oehlfarben verfertiget sey! Allein gegen Fabbroni's Behauptung und Prüfungsgeist wird man schon dadurch eingenommen, daß er der Oehlmahlerey ein höheres Alter als der Wachs- oder Enkaustischen Mahlerey beylegen will. Denn weil ein in Wachs oder Fresko ausgeführtes Gemählde nicht nachdunkelt, so glaubt er schon in den alten dunkeln Gemählden welche Cicero so sehr schätzte, Oehlgemählde zu finden, und hielt sich berechtigt, den Alten die Ehre der Erfindung zu zuschreiben g).

Raspe gab uns ebenfalls eine weitläuftige Beschreibung eines Porträts von Richard II, König von England, das sich in der Sammlung des Grafen Pembrock zu Wiltonhouse befindet und in Oehl gemahlt seyn soll h). Außerdem führt er ein anderes Oehlgemählde an, das König Erich IV. abbildet und mit der Jahrszahl 1412 bezeichnet ist. Was Richards Bildniß betrifft, so ist Raspe's Urtheil darüber ganz ohne Belang. "Ich habe" schreibt er, "im May 1779, zu Wiltonhouse, Richard II.

g) Cicero sagt nähmlich in seinem Buche *de Oratore* 3, 25. "Quanto colorum pulchritudine et varietate floridiora sunt in picturis novis pleraque, quam in veteribus? quae tamen, etiamsi primo adspectu nos ceperunt diutius non delectant; cum iidem nos in antiquis tabulis illo ipso horrido obsoletoque teneamur."

h) S. *Critical Essay on Oil-painting.* p. 54. sq.

Porträt gesehen, und es so genau untersucht, als es mir die Bedeckung von Glas erlaubte." Wie kann aber Raspe, der nicht einmahl Künstler ist, von der mechanischen Ausführung eines Gemähldes urtheilen, das ihm nur unter Glas zu sehen vergönnt war? Von einem Gemählde, das unter einer Glasscheibe verborgen ist, kann man durchaus nicht mit Gewißheit sagen, ob es mit Oehl-, Wasser- oder Leimfarben vollendet, oder mit einem Wachsfirniß u. s. w. überzogen sey. Ich übergehe andre Umstände, die die genaue Beleuchtung einer solchen Mahlerey unendlich erschweren, weil ich davon gleich reden werde. Das Bild Erichs IV. beweiset nichts. Erich starb im Jahr 1412 und van Eyck entdeckte die Oehlmahlerey im Jahr 1410, und woraus will Raspe beweisen, daß der Englische Mahler das Bild schon vor der Erfindung des van Eyck, in Oehl, ausgeführt habe?

Die Entdeckung eines alten Gemähldes von einem gewissen Thomas von Mutina, in Böhmen, das nicht nur Herr von Meckel sondern auch viele andere für ein Oehlgemählde erklärten, erregte dagegen größeres Aufsehen i).

i) Ich habe über Alles, was diesen Künstler betrifft, in meiner Geschichte der Mahlerey gehandelt. Th. II. S. 243. Hier muß ich noch hinzufügen, daß das Gemählde unmöglich vom Jahr 1297 seyn kann; höchstens ist es vom Jahr 1397; der Künstler, der es verfertigt hat, ist ferner kein Böhme aus Muttersdorf, wie einige glauben, sondern ein ehrlicher Italiener aus Modena.

Die Streitigkeiten und Unterſuchungen welche es veranlaßte, ſind bekannt; ich bemerke alſo nur, daß der Graf Durazzo, vormahls kaiſerlicher Geſandter zu Venedig, der zugleich mit dem Fürſten Kaunitz die chemiſche Unterſuchung des Bildes angeſehen hatte, Lanzi verſicherte, daß ſich nach den genaueſten Forſchungen der zu jener Abſicht berufenen Mahler, ergeben habe, daß das Gemählde mit dem feinſten Gummi, vermiſcht mit Eyweiß oder Dotter gemahlt ſey, und daß man von dieſem Reſultate, auf einen ähnlichen Mechanismus andrer Werke, die zu ſo vielen Streitigkeiten Anlaß gegeben haben, ſchließen dürfe. Wirklich ereigneten ſich auch dieſelben Erſcheinungen nach den Verſuchen, welche der geſchickte Chemiker Branchi mit einigen alten Piſaniſchen Mahlereyen angeſtellt hat. Die Erfahrungen dieſes Gelehrten, der der Unterſuchung alter Gemählde viel Zeit und Anſtrengung gewidmet hat, ſind von Morona ans Licht geſtellt worden, und verdienen, weil ſie mit dem Gegenſtande den wir behandeln in der genaueſten Beziehung ſtehen, hier ausführlich mitgetheilt zu werden *k*).

"Wiewohl ſehr oft, ſagt Morona, von den Mahlereyen, welche in das zwölfte, dreyzehnte und vierzehnte Jahrhundert gehören, die Rede geweſen iſt, ſo habe ich dennoch niemahls von den Farben, deren ſich die alten

k) Morona's Aufſatz hat die Ueberſchrift: *Maniera di dipingere nei tre secoli dopo il Mille* und iſt in ſeine Pisa illustrata nelle arti del disegno, Tom. II. p. 158 — 167 eingerückt.

Künſtler zu ihrer Ausführung bedient hatten, geſprochen, und ich glaube auf den Dank aller Liebhaber der Geſchichte der Mahlerey rechnen zu dürfen, wenn ich hier meine Unterſuchungen über dieſen Punkt bekannt mache. Es iſt ſchon von meinen Vorgängern bemerkt worden, daß man in jenen Zeiten zu einem Gemählde entweder eine Tafel oder mehrere zuſammen verbundene Bretter, mit Gyps ziemlich dick überdeckte, dieſe Fläche mit einem rothen Bolus überzog, dann ſorgfältig mit gutem Golde vergoldete und nun darauf mahlte. Man pflegte aber auch ſtatt des Goldes den gemeinen Mennig zu gebrauchen, ſo wie man ebenfalls an einigen ſehr alten Bildern, zuweilen aufgeleimtes Pergament oder Leinen, daß theils die ganze Tafel, theils einzelne Räume überzieht, entdecken kann, wodurch ſich die Erzählung Vaſari's von dem Mechanismus jener Werke beſtätigt. Die vorzüglichſten Umriſſe wurden mit einem Griffel gezeichnet, die goldenen Scheine der Heiligen aber mit zierlichen Rändern und Arabesken, auf das goldene Feld einpunktirt und glänzender gemacht, oft auch den Moſaiken durch kleine ſphäriſche Linien und Mandelkernen ähnliche Formen nachgeahmt. Alles dieſes findet ſich an den älteſten Arbeiten zu Piſa, an einigen zu Siena und an wenigen der früheſten Florentiniſchen Meiſter. Vaſari nennt ſeinen Margaritone als den erſten, der mit Leimfarben auf Gyps gemahlt und das Gold zu kleinen Blättchen geſchlagen habe, um die Heiligenſcheine und dergleichen damit vorzuſtellen; auch verſichert er, wo

er von Antonello da Meſſina redet, daß man im Zeitalter dieſes Künſtlers in derjenigen Manier mit Waſſerfarben gemahlt habe, welche Cimabue zuerſt im Jahr 1250 ausübte. Ich will mich aber bey dieſen Nachrichten nicht länger aufhalten, und gleich zu den Bemerkungen übergehen, die ich ſelbſt über das Weſen der Farben angeſtellt habe und meine Erfahrungen entwickeln."

"An einem Gemählde der Madonna *sotto gli Organi* und an andern Mahlereyen, die aus der erſten Epoche der Kunſt in Piſa ſtammen, ſo wie auch an einer Tafel des Giunta und an einem Bilde des Heilandes, das von einem aus ſeiner Schule, welche zur alten, erloſchenen Brüderſchaft *del Crocione* gehörte, verfertigt worden iſt, an allen dieſen von mir auf das ſchärfſte unterſuchten Werken, habe ich eine auffallend glänzende und glatte Oberfläche bemerkt, und ein kräftigeres Colorit als an andern Gemählden, die mit Farben, welche in Waſſer, Gummi oder einer andern zähen Materie aufgelöſt ſind, ausgeführt waren. Da nun die Farben jener Mahlereyen allen Verſuchen mit Waſſer oder einer andern Flüſſigkeit widerſtanden haben, ſo könnte man faſt denjenigen beyſtimmen, welche aus einigen ſchwachen Gründen behaupten, daß man ſchon vor dem Jahre 1400 Tafeln in Oehlfarben verfertigt hätte. Dieſes glauben nähmlich Malvaſia und unter den neuern, Koch, der zum Beweis ein ähnliches Bild vom Jahr 1297, deſſen Urheber Thomas von Mutina oder Tomaſo da Modena genannt wird, und das ſich in der Kaiſer-

lichen Gallerie zu Wien befindet, anführt. Allein wir wissen, daß man täglich alte Mahlereyen mit Oehlfarben auffrischt, und indem man ihre Oberfläche mit Oehl oder einer andern fettigen Substanz überzieht, die ursprüngliche Beschaffenheit der Farben dadurch gänzlich umändert. Wie dürfen wir also, da dieser Gebrauch selbst aus den berühmten Gallerien noch nicht gänzlich verbannt ist, von einem Gemählde, das sich durch ein lebhaftes Colorit auszeichnet, gleich nach der ersten Ansicht behaupten, daß es mit Oehl gemahlt sey, und daß sich der Ruhm des ersten Erfinders nur auf ein falsches Gerücht gründe? Wie dem auch sey, | so will ich lieber das Resultat der Experimente erzählen, die mit Bildern angestellt sind, welche nie durch irgend eine Auffrischung gelitten haben. Außer den schon oben angeführten Merkmahlen und äußern Kennzeichen alter Mahlereyen, habe ich bemerkt, daß ihre Oberfläche, wenn sie mit den Fingern gerieben wird nicht nur glänzender erscheint, sondern auch etwas klebt und einen eigenen Ton gibt, der mich auf die Vermuthung führte, daß man Wachs gebraucht habe: um mich also von der Wahrheit zu überzeugen, löste ich einige Stücke von dem übermahlten Grunde jener Bilder, vorzüglich aber von dem alten Crucifix del Crocione, das unstreitig in die Zeiten des ersten Giunta gehört, ab, und ersuchte den als einen geschickten Chemiker allgemein bekannten Dr. Giuseppe Branchi, vermittelst der Scheidekunst, die Substanzen, woraus sie bestehen, zu trennen, und mir seine Entdeckungen mitzutheilen. Er

war so gefällig, meine Wünsche zu befriedigen, und mich schriftlich mit dem Erfolg seiner Forschungen bekannt zu machen, den ich hier herseße. Nachdem ich die Stücke in zwey Theile gesondert hatte, warf ich eine Portion in einen gläsernen Destillir-Kolben, um sie mit einer gleichen Quantität von gereinigtem Weingeist zu kochen, die andere aber, in einen ähnlichen Kolben, mit eben so viel reinem Wasser. Beyde Portionen kochten in derselben Zeit auf und bekamen eine blaßgelbe Farbe, allein die zweyte Portion behielt die vorige Klarheit bey, und seßte nur nachdem sie erkaltet war, eine weiße zusammengeronnene Substanz ab, und bildete auf der Oberfläche des Wassers eine feine, dichte, dem Wachs ähnliche Decke, worin sich nur hin und wieder einige Theilchen von dem untern Grunde der Stücke, gemischt befanden. Da die Decke von dem Wasser und jene weiße geronnene Substanz durch Filtriren von dem Weingeist abgesondert wurden, so bildete leztere, als sie getrocknet war, feine Blätterchen, und ich entdeckte, daß sie sowohl als die feine Decke brennbar waren; daß beyde Substanzen im geringsten Grade der Wärme flüssig wurden, darauf ihre dem Wachs völlig ähnelnde Consistenz wieder erhielten, und so wie dieses einem glatten Holze, einen Glanz gaben *l*). Diese Erscheinung und die eigenthümliche Durch-

l) In einer Anmerkung seßt Branchi noch Folgendes hinzu: Per avere dei resultati cosi sensibili è necessario di sottoporre all' esperienza non della raschiatura, ma della mestica dipinta in sufi-

sichtigkeit, welche der Weingeist während des Aufkochens behielt, wie auch das Absetzen einer weißen zusammengeronnenen Substanz nach dem Erkalten, welche Wachs hervorbrachte, beweisen die Existenz dieser Materie, in der genannten Mahlerey, auf das gewisseste. Um zu erfahren, ob sich dieselben Resultate auch nach der chemischen Zerlegung anderer alten Bilder, von denen viele zu Pisa und Florenz sind, ergeben würden, habe ich mehrmahls die erwähnten Experimente wiederhohlt und daraus folgende Erfahrungen gesammelt.

1) Diejenigen Bilder, welche keinen Glanz und ein trockenes Colorit wie die Wassermahlereyen besitzen, gaben mir nicht die geringste Spur von Wachs.

2) Die unläugbarsten Beweise aber, daß diese Substanz angewendet sey, zeigten einige Mahlereyen welche man in das Zeitalter des Giunta setzen kann.

3) Von den Zeiten des Giunta bis zum Jahr 1360 scheint die Quantität des Wachses allmählich abgenommen zu haben, denn in demselben Verhältniß, worin der Glanz der Gemählde jenes Zeitraums in Vergleich mit

ciente quantità. La raschiatura medesima intorba lo spirito, e la cera che si separa viene unita con quella sottilissima polvere di gesso che altera tutti i resultati, quando che i pezzi di pura mestica, purchè lo spirito di vino sia rettificatissimo, non sono da questo alterati, come se ne siano convinti coll' esperienza, ne contengono alcuna, benchè piccola quantità di cera."

dem der ältern an Lebhaftigkeit abnimmt, verringert sich auch die Masse jener Substanz.

4) Wir können dreist behaupten, daß keines der bis jetzt angeführten Bilder in Oehl gemahlt sey, denn nachdem ich mit einem alten Bilde, das vor nicht langer Zeit mit einer fettigen Substanz polirt worden war, die oben beschriebenen Versuche angestellt hatte, so sahe ich, daß die weiße Materie nicht zusammen rann, und anstatt den Spiritus durchsichtig zu lassen, ihn dergestalt trübte, daß er seine ursprüngliche Klarheit nie wieder erhalten konnte."

"Man kann verschiedene Vermuthungen über die Art, auf welche die Alten das Wachs zu ihren Mahlereyen angewendet, aufstellen. Die wahrscheinlichste jedoch, die außerdem mit den Experimenten am meisten übereinstimmt, scheint zu seyn, daß sie das Wachs in einem ätherischen Oehle aufgelöset, gebraucht haben. Denn der Weingeist behielt selbst, nachdem er das Wachs in der Gestalt einer weißen geronnenen Masse abgesetzt hatte, eine mehr oder weniger gelbliche Farbe, oder bekam, wenn man ihn mit reinem Wasser vermischte, ein etwas weißliches Ansehen. Auch hinterließ er, nachdem er endlich allmählich ausgedunstet war, eine klebende harzichte Substanz zurück. Außerdem habe ich bemerkt, daß sich an den innern Seiten des Destillirkolbens, worin ich Stücke von einer alten, dem Giotto zugeschriebenen, Mahlerey, in gereinigtem Weingeist kochte, kleine Tropfen eines leichten Oehls ansetzten, welche, wenn sie abfielen, plötzlich verschwanden und von dem genannten Spiritus

aufgelöset wurden; aus welcher Erscheinung sich noch deutlicher ergab, daß die Tropfen nichts anderes als ein ätherisches Oehl waren."

"Da ich von der Richtigkeit der Experimente des Hrn. Branchi überzeugt und mit ihm einverstanden bin, so darf ich annehmen, daß der Mahler seine Farben entweder mit Eyern oder mit Gummi, oder mit Leim aus Pergamenschnitzen vermischte, und nachdem er sie mit einem Pinsel auf die Tafel gut aufgetragen und seine Arbeit vollendet hatte, die Fläche mit einer Lage von flüssigem Wachs, daß vielleicht mit einer Quantität Mastix, oder wie Branchi bemerkt, mit ätherischem Oehl versetzt war, bedeckte. Daß man auf diese Weise verfahren und das Wachs nicht wie die Griechen und Römer mit den Farben vermischt habe, kann ich daraus beweisen, weil die Farben, wenn ich nur ein wenig von ihnen abschabte, ihren Glanz und ihre Lebhaftigkeit verloren, und ich nie die erste Fläche von Kreide durch irgend eine settige Mischung verändert fand. An einem alten Gemählde vom Jahr 1200 bemerkte ich Wachs unter der Mahlerey, welches besonders in die Ritzen des nicht genau zusammengefügten Holzes eingedrungen war. Diese Entdeckung machte mich aufmerksam, und da ich dasselbe an verschiedenen andern Tafeln von den alten Pisanischen und Sieneßischen bis auf die Florentinischen von den Jahren 1345 und 1360 bemerkte, so überzeugte ich mich daraus, daß die Sieneser in die Fußstapfen der Pisaner getreten sind, daß die frühern Florentiner die Sieneser nachahm-

ten, und daß die Manier, die sie befolgten, erst nach den Zeiten des Giotto außer Gebrauch gekommen ist. In dieser Hinsicht verweise ich auf die heilige Catherina von Pisa von Traini, auf einige Werke von Lorenzo Monaco und andere seines Schülers, u. s. f."

"Da ferner die Oberfläche unserer Gemählde so glatt und sauber ist, und nur mit Mühe abgelöst werden kann, so kann ich als ausgemacht behaupten, daß die Mahler, wenn sie den oben beschriebenen Firniß aufgetragen hatten, ihn wieder, indem sie die Bilder über glühende Kohlen hielten, erweichten, und durch dieses Mittel alle Unebenheiten vermieden. Wirklich müssen wir auch unsere alten Pisanischen Meister darum schätzen, daß sie nicht nur durch diese Methode ihren Werken jenen kalten, leblosen, den Wassergemählden eigenthümlichen Ton benommen, sondern auch zugleich für ihre Bedeckung und Erhaltung gesorgt haben. Ihnen gebürt ebenfalls das Lob, die Enkaustische Mahlerey der Griechen nicht gänzlich verlassen zu haben, eine Kunst, welche die alten Schriftsteller so hoch achteten und über deren Anwendung vorzüglich der Abbate Requeno unter den neuern, Licht verbreitet hat *m)*"

"Aus allem bisher Gesagten ergibt sich also, daß man von der eigenthümlichen Beschaffenheit der Bruch-

m) S. Saggi sul ristabilimento dell' antica Arte dei Greci, e de' Romani pittori. Venezia, 1784. *Giornale de' Letterati.* T. 58. Pisa, 1785.

ſtücke alter Mahlereyen, man mag ſie mit Flüſſigkeiten oder auf andere Weiſe unterſuchen, nicht ganz beſtimmt urtheilen kann. Sind ſie unberührt geblieben, ſo werden ſich Spuren des Wachſes, das ihnen zum Firniß gedient hat, offenbaren; ſind ſie aber reſtaurirt worden, ſo kann man Verdacht ſchöpfen, daß man ſie mit einer fettigen Subſtanz oder Oehl erneuert hat."

Morona's Bemerkungen, welche ich hier im Zuſammenhange angeführt habe, beweiſen es nur zu deutlich, daß der Zwiſchenraum von einigen Jahrhunderten, die kritiſche Beleuchtung, welche die Gemählde erfordern, und ſelbſt ihre chemiſche Analyſe bereits in einem ſo hohen Grade erſchwert hat, daß ſich über die Beſtandtheile und über die Art und Weiſe, wie die Künſtler ihre Werke vollendet haben, nie etwas ganz Zuverläſſiges wird angeben laſſen. Man kann den Gedanken, welche Branchi mitgetheilt hat, einen gewiſſen Grad der Feinheit und des Scharfſinns gewiß nicht abſprechen; ſo weit unſere Experimente uns auch führen, mögen wir immer ſcheiden und wieder zuſammenfügen; aber jenſeits dieſer Gränze iſt alles undurchdringliches Dunkel.

Zur Vollſtändigkeit dieſes Aufſatzes gehört es auch, daß ich die Ideen anderer Männer über das Mechaniſche der alten Mahlerey mittheile, und unter dieſen gebürt dem Du Cange die erſte Stelle *n*). Er führt in ſeinem Griechi-

n) S. *Du Cange* Glossarium ad scriptores med. et infim. Graecitatis. p. 651. Es würde dieſer Aufſatz

schen Wörterbuche sehr viele Bruchstücke aus den Schriftstellern des Mittelalters vorzüglich den Byzantinern an, worin Wachsmahlereyen erwähnt sind, und sagt am Ende

zu sehr aufschwellen, wenn ich alle Schriftsteller anführen wollte, die dem van Eyck die Ehre der Erfindung der Oehlmahlerey streitig gemacht und angebliche ältere Oehlmahlereyen erwähnt haben. Die angesehensten Schriftsteller sind: der Pater Della Valle, (in einer Anmerk. zum Vasari T. III. p. 313. T. X. p. 5. ed. Siena). Tiraboschi, (Istoria della Letteratura Italiana. T. VI. P. 2. p. 407. und in der Biblioteca Modenese. T. VI. p. 481.). Lanzi, (Storia pittorica dell' Italia. T. I. p. 59, 586. II. p. 22.) und Vernazza, (Giornale Pisano. T. XCIV. p. 220.) Unter den deutschen Gelehrten eignet Hüschen der Oehlmahlerey ein hohes Alter zu. (S. Untersuchung einiger sehr alten Oehlgemählde in der St. Michälskapelle zu Frankfurt am Main, in Neußels Miscell. St. XII. S. 325. und St. XXII. S. 211. wo er aus einer Stelle des Tacitus beweisen will, daß die alten Deutschen schon mit Oehlfarben bemahlte Schilde gehabt haben. Die Worte des römischen Geschichtschreibers sind aber nur folgende: "Nulla cultus iactatio, scuta tantum lectissimis coloribus distinguunt.") Spuren der Oehlmahlerey in England, ums Jahr 1238, glaubt Robert Henry gefunden zu haben. S. History of England. T. III. etc. vergl. ferner Observations on ancient painting in England. In a letter from Gov. *Pownall* to the Rev. *Michael Lort* in der *Archaeologia*, or miscellaneous tracts relating to Antiquities. T. IX. p. 141. *Lond.* 1789. 4.

bey dem Worte KHPOXYTOΣ Folgendes: "Ich habe abſichtlich dieſen Artikel weitläufig ausgeführt, weil ich mehrmahls erfahren, daß die Mitglieder unſerer Mahler-Akademie von dem Mechanismus der alten Künſtler nichts wiſſen. Als ich ihnen nähmlich jene Griechiſchen Mahlereyen aus dem Schatz der heiligen Genovefa, welche ich in Kupfer hatte ſtechen laſſen, zeigte, und ſie zugleich fragte, was es eigentlich für eine Mahlerey ſey, ſo fand ſich kein einziger, der mir eine befriedigende Antwort über die Kunſt der alten Mahler geben konnte."

Die Schwierigkeiten, welche mit der Unterſuchung ähnliche Werke, die unſere genaueſten Experimente ſtets fliehen werden, verknüpft ſind, fühlte auch Zanetti. "Die Subſtanzen, ſagt er *o*), deren ſich die Künſtler jener Zeiten bedient haben, werden uns ſelbſt nach den ſorgfältigſten Verſuchen keine beſtimmte Reſultate liefern, da es nicht ſo leicht iſt, die Mahlereyen, welche mit dem Dotter von Eyern (ſo wie es bey den Neu-Griechen üblich iſt), gemahlt ſind, von denjenigen zu unterſcheiden, welche man anfänglich furchtſam mit gereinigtem Oehl und mit wenigen Farben auf trockenen und einſaugenden Gyps ausgeführt hatte. Der ſicherſte Weg, wodurch man dieſen Gegenſtand wird aufklären können, bleibt die Geſchichte, und zu ihr mag alſo derjenige, der Luſt hat und es kann, ſeine Zuflucht nehmen *p*)."

o) S. *Zanetti* della pittura Veneziana, p. 20.

p) ".... non essendo cosa facile di distinguere alcuna volta certe opere dipinte con rossi d'uova

Ohne selbst einen chemischen Apparat zu benutzen und ohne mich, mit wem es auch sey, über die mechanische Vollendung jener Werke zu entzweyen, halte ich mich zuvörderst an die Erfahrung allein, und glaube aus den Erscheinungen, die unsern Augen kund geworden sind, versichern zu dürfen, daß wir den Mechanismus der alten Künstler, nie völlig werden erforschen können.

Von wie vielen Gemählden ist es nicht historisch bekannt, daß sie, wiewohl ursprünglich in Fresko oder mit Wasserfarben gemahlt, in der Folge aufgefrischt oder mit Oehl erneuert worden sind? Wie viele Bilder sind nicht zerstört worden, indem man sie als Oehlgemählde waschen wollte, und verwundert entdeckte, daß sie mit Leimfarben gemahlt waren? Wie viele sind endlich nicht mit Leimfarben ausgeführt und mit einem öhligen Firniß überzogen? Müssen nicht aller Vorsicht unerachtet, die Resultate unserer Wahrnehmungen an dergleichen Arbeiten einseitig und zweifelhaft bleiben?

Vor einigen Jahren wurden in der St. Johannis Kirche zu Göttingen viele Alterthümer versteigert, worunter auch einige Gemählde waren. Ich kaufte zwey davon, von denen das eine gewiß aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts herrührte; allein Trotz allen Versuchen, die ich mit demselben anstellte, indem ich es

(siccome usano ancora i Greci nostri di fare) delle prime dipinte timidamente con olio purificato, con poco colore, sopra gesso asciutto e absorbente."

nicht nur wusch, sondern auch zwey Flügel, die es hatte, und die sehr beschädigt waren, zerstörte, so waren dennoch meine Bemühungen umsonst, und ich konnte weiter nichts herausbringen, als daß die Manier, worin der Grund bereitet war, vollkommen mit derjenigen übereinstimmte, welche nach Vasari's Zeugniß, Margaritone auszuüben pflegte. Der Grund bestand nähmlich aus einer hölzernen mit Leinwand beklebten Tafel, die mit einer starken Lage von Gyps und Leim begründet und mit einer Fläche von Bolus, worauf die Vergoldung haftete, überzogen war q). Ich hatte ebenfalls Gelegenheit, ein kleines Neu-Griechisches Bild, wahrscheinlich aus dem dreyzehnten oder vierzehnten Jahrhundert zu untersuchen. Es war, wie das oben beschriebene, auf Gyps gemahlt, zeichnete sich aber durch eine zweyfache Vergoldung aus. Einige goldene Zierathen waren nähmlich auf einen Grund von Bolus glänzend oder brunirt, andere aber auf die Mahlerey selbst, vermöge eines Firnisses angebracht. Ob übrigens die Mahlerey mit Oehl oder Wasserfarben oder in einer andern bis jetzt noch unbekannten Gattung, mit Wachs u. s. f. verfertigt sey, kann ich nicht sagen, besonders, da sie noch den schönsten Glanz hatte, der von keinem Firniß herrührte. Diese Erfahrungen, welche ich mit verschiedenen andern vermehren

q) Von den alten Mahlereyen in den Stadtkirchen von Göttingen wird in einem andern Aufsatz, umständlich die Rede seyn.

könnte, bestätigen immer mehr meine Meinung, daß unserm Verlangen, die Stoffe jener alten Mahlereyen zu erfahren, nie gänzlich Genüge geschehen wird.

Um die Uebersicht zu erleichtern, fasse ich jetzt die Hauptpunkte meines Aufsatzes zusammen.

1) Lessing hat Vasari's Erzählung, ohne triftige Gründe, verdächtig gemacht.

2) Theophilus Presbyter gibt keine Vorschrift, mit Oehlfarben zu mahlen, sondern redet nur von Farben, die mit Oehl aufgelöst werden.

3) Alle Nachrichten, welche man von Oehlmahlereyen hat, die älter als Johann van Eyck seyn sollen, sind verdächtig und beweisen nichts.

4) Johann van Eyck war nicht sowohl Erfinder der Oehlmahlerey, als vielmehr derjenige, der sie in größerer Vollkommenheit in Ausübung brachte.

Diese Sätze habe ich geglaubt behaupten zu können, und überlasse sie, nebst meinen Gründen der Prüfung des Lesers.

Ich muß endlich zum Beschluß noch ein paar Worte von einer Schrift sagen, welche ungefähr vor zehn Jahren in Göttingen über das Alter der Oehlmahlerey erschienen ist r). Der Verfasser derselben, Herr Baron von Budberg, war im theoretischen und practischen

r) Versuch über das Alter der Oehlmahlerey zur Vertheidigung des Vasari, von O. C. Freyherr von Budberg. Göttingen, 1792. 8.

Theil der Mahlerey mein Schüler, und beschäftigte sich zugleich mit der Geschichte der Kunst. Da ich an ihm einen fähigen und talentvollen Cavalier fand, so bewog ich ihn die Geschichte der Oehlmahlerey zum Gegenstand seiner Forschungen zu machen, theilte ihm alle meine darüber gesammelte Bemerkungen und vorzüglich die ganz übersehene auf Cennini sich beziehende Stelle mit, und bewirkte die Erscheinung seiner Schrift. Gegenwärtiger Aufsatz enthält daher die daselbst aufgestellten Sätze in einer andern Folge und Ansicht, und mit vielen neuen Nachrichten vermehrt.

VII.

Ueber eine Stelle des Plinius *Hist. Natur. XXXV.* 10.

Vielleicht fand kein klassischer Schriftsteller mehr Ausleger als Plinius, und doch ist noch manche seiner Nachrichten ein Räthsel für den Leser. Graf Caylus *a*), Herr G. J. R. Heyne *b*) u. a. haben bereits bewiesen, daß dieser schätzbare Sammler, kein Kenner der bildenden Künste war, daß er in Rücksicht ihrer älteren Schriftstellern nachschrieb, ohne strenge Wahl, ohne Sorgfalt Widersprüche zu vermeiden und endlich ohne die Meinung seiner Vorgänger immer richtig gefaßt zu haben. Ich will hier nur bey einer Stelle stehen bleiben, die an und für sich merkwürdig, in mancher Rücksicht aber schwierig und dunkel ist.

Die Anekdote, die er vom Apelles und Protogenes erzählt, ist allgemein bekannt, dieß sind seine eigenen Worte:

a) S. Mémoires de l'Acad. des Inscript. T. XXV. Reflexions sur quelques chapitres du XXXV Livre de Pline.

b) S. Ueber die Künstlerepochen beym Plinius; von den Schriftstellern, denen Plinius in seiner Kunstgeschichte folgt; in den Antiquarischen Aufsätzen.

Scitum est inter Protogenem et Apellem, quod accidit. Ille Rhodi viuebat, quo cum Apelles adnauigasset, auidus, cognoscendi opera eius, fama tantum sibi cogniti, continuo officinam petiit. Aberat ipse, sed tabulam magnae amplitudinis in machina aptatam picturae, anus vna custodiebat. Haec Protogenem foris esse respondit, interrogavitque, a quo quaesitum diceret: ab hoc, inquit Apelles, arreptoque penicillo lineam ex colore duxit summae tenuitatis per tabulam. Reuerso Protogeni, quae gesta erant, anus indicauit. Ferunt artificem protinus contemplatum subtilitatem, dixisse Apellem venisse; non enim cadere in alium tam absolutum opus: ipsumque tunc alio colore tenuiorem lineam in illa ipsa duxisse, praecepisseque abeuntem, si rediisset ille, ostenderet, adiiceretque, hunc esse, quem quaereret. Atque ita euenit. Reuertitur enim Apelles, sed vinci erubescens, tertio colore lineas secuit, nullum relinquens amplius subtilitati locum. At Protogenes victum se confessus, in portum devolauit hospitem quaerens. Placuitque sic eam tabulam posteris tradi, omnium quidem sed artificum praecipuo miraculo. Consumtam eam constat priore incendio domus Caesaris in palatio, auide ante a nobis spectatam, spatiosiore amplitudine nihil aliud continentem, quam lineas visum effugientes, inter egregia multorum opera inani simi-

lem, et eo ipso allicientem, omnique opere nobiliorem *c*).

Wer nur ein wenig von der Mahlerey verſteht, muß dieſes Geſchichtchen ſo buchſtäblich, wie es erzählt iſt, und wie ein Theil der Commentatoren es verſteht, für ungereimt erklären. Auch wagte Carlo Dati *d*) keine Erläuterung desſelben, ſondern forderte alle Künſtler und Gelehrte auf, darüber nachzudenken; und Lipſius, der die Wahrheit der Erzählung behauptet, überläßt es einem Freunde, für ihre Begreiflichkeit zu ſorgen *e*).

c) In der Harduiniſchen Ausgabe finden ſich einige geringe abweichende Leſearten, über deren Werth die Kritiker urtheilen mögen: Consumptam eam priore incendio domus Caesaris in Palatio audio: spectatam olim tanto spatio nihil aliud continentem, quam etc.

d) S. *Carlo Dati*, Vite de Pittori antichi. Napoli, 1730. 4. "Le dificoltà per l'una e per l'altra parte sono molte, e forti, ne io mi sento da rissolvere cosi ardua questione la propongo adunque a tutti i Professori e letterati, suplicando del parer loro." vergl. p. 168. und 271.

e) S. *Iusti Lipsii* Epistol. Cent. II. Miscell. p. 87. Ep. XLII. *Theodori Bernardi S. D.* "..... quod quaeris à me de Apellaeis illis lineis, veras ne eas censeam et quales? ad prius respondeo, veras: nec fas ambigere, nisi si fidem spernimus historiae omnis priscae. Ad alterum nunc sileo: et censeo vt prius ab amico illo nostro quaeras, cuius ingenium grande et capax, diffusum per has quoque artes etc."

Am beliebteſten iſt die Vorſtellung: Protogenes habe eine feine Linie des Apelles durch eine feinere der Länge nach in der Mitte dergeſtalt durchſchnitten, daß der Rand der erſten an beyden Seiten übergeſtanden, und das ganze drey Linien ausgemacht habe; endlich ſey von Apelles in die Mitte der Linie des Protogenes, wiederum der Länge nach eine äußerſt feine Linie gezogen, die gleichfalls an beyden Seiten den Rand derſelben freygelaſſen, und folglich fünf Linien gebildet habe. Z. B. Apelles erſte Linie war roth, Protogenes Linie, die ſie durchſchnitt, ſchwarz, gibt eine ſchwarze und zwey rothe; die dritte des Apelles war weiß, und hatte an jeder Seite eine ſchwarze und eine rothe, ſo, daß ihrer fünf zuſammen waren.

Nicht nur Gelehrte, auch Künſtler, Künſtler von entſchiedenem Verdienſte, haben dieſe Auslegung angenommen, ohne etwas dagegen einzuwenden, ohne zu fühlen, daß unmöglich die Vollkommenheit des geprieſenſten der Mahler in dem Zuge einer feinen Linie beſtehen könne. Dieſe ſo berühmte Linie, an deren Feinheit Protogenes ſogleich den Meiſter erkannte, und geſtand non cadere in alium tam absolutum opus, konnte gleichwohl noch zwey anderen Linien in ſich Raum geben.

Plinius ſagt, dieſe Linie ſey mit einem Pinſel gezogen, penicillo lineam ex colore duxit; Protogenes war kein Miniatur-Mahler, und unſtreitig wollte er ſich des Pinſels, den Apelles ergriff, zu dem großen Stücke bedienen, (in tabula magnae amplitudinis,)

das sich in seiner Arbeitsstube auf der Staffeley, (in machina,) befand.

Ein Künstler, der diese vor Augen liegende Umstände bedenkt, kann die Vollkommenheit der Linie des Apelles unmöglich in ihrer Feinheit suchen. Auch ist man auf andere Erklärungsarten verfallen. L. Demontiosius will beweisen, Plinius rede nicht von Linien, sondern von einem allmählichen Uebergange verwandter Tinten, oder besser zu sagen, von Licht zum Glanz und von Glanz zum Schatten, welches er mit den Tönen und der Harmonie der Musik vergleicht *f*). Junius *g*) und Salmasius *h*) widersprachen ihm mit Heftigkeit, sind aber so uneinig unter einander, indem sie sich an die Worte des Textes halten, als mit ihm, der sich davon entfernt, und geben selbst keine Wahrscheinlichkeit zur bessern Aufklärung desselben an. Durand glaubt, Protogenes habe einen von Apelles entworfenen Umriß verbessert, wie der Meister einer Zeichenschule die Arbeit seines Lehr-

f) *Ludov. Demontiosii* de veterum Sculptura, Caelatura etc. Pictura, libri duo. p. 150. Angehängt an *Pomponii Gaurici* de Sculptura Libb.

g) S. *Iunius*, de pictura veterum. L. II. c. XI. §. 1. "Non latet me, quam multi passim Pliniani huius loci longe aliam faciant mentem; minime tamen mouent, vt verba haec aliter accipienda putem, quam de nudo linearum suspensa manu subtilissima ductarum certamine."

h) S. *Salmasii* Exercitatt. Plinian. in C. I. Solinum. T. I. p. 5. ed. Par. 1629. Fol.

lings *i*). Läßt ſich etwas Empörenders denken? etwas, das ſo wenig dem Ausdrucke tam absolutum opus entſpräche?

Zwar bezieht ſich Durand auf den De Piles *k*), der ſeiner Meinung nach den Sinn des Plinius richtiger als Perrault *l*) und Felibien *m*) gefaßt haben ſoll;

i) S. *Durand*, Histoire de la Peinture ancienne. p. 65. (not. u.). ".... Comme pour rectifier ceux d'Apelle: à peu près comme feroit un Professeur de dessein, dans une Academie, sur l'ouvrage d'un Eleve, qui vient de s'exercer sur le modelle." Und S. 216. (not. z.) p. 216. *Non cadere in alium tam absolutum opus*, erklärt er: "Ce n'étoit donc pas une simple ligne, un seul trait puis que c'étoit un ouvrage achevé. Er widerſpricht ſich übrigens in ſeiner Erklärung, und fällt ſelbſt in einen Irrthum, während er den ſeiner Vorgänger berichtigen will.

k) S. *De Piles Abrégé de la vie des peintres*, im Leben des Apelles. S. 19. "Apelle y fit un voyage exprès (nach Rhodus, wo Protogenes lebte) pour voir les ouvrages de cet artiste, et ne l'ayant pas trouvé chez lui, il ne voulut point se faire connoitre ni declarer son nom, mais il se contenta de tracer quelque figure sur une toile."

l) S. *Perrault*, *Paralelle des anciens et des modernes.* p. 141. "Il est donc vray qu'il s'agissoit entre Protogene et Apelle d'une adresse de main, et de voir à qui feroit un trait plus delié." Vergl. *Durand* S. 261. und 139.

m) S. *Entretiens sur les Vies des peintres.* "Protogene ne ceda à Apelle que quand celui ci eut

aber Falconet *n*) verwirft in seinem beißenden Ton, ihn und seinen Gewährsmann, Rollin, Caylus, Brotier, Poinsinet, Jaucourt, Harduin, und bekümmert sich um die Auslegung der ganzen Geschichte nicht, die er für ein Mährchen erklärt.

Vincenzo Carducho *o*) erzählt eine Meinung des Michel Angelo Buonarotti, der das Verdienst des Künstlers nicht in einer feinen Linie, sondern in einem kühnen Umriß setzte, mit dem er in einem Zuge den Contour einer Figur vollendet habe; und diese Erklärung hat wegen des Gewichtes dessen, der sie gab, nicht wenig Anhänger gefunden, zu deren neüesten auch Brotier gehört *p*). Aber schon dem Salvator Rosa war sie nicht genügend. Als er sich nähmlich einst mit einem gewissen Abati über den Werth der alten Künstler unterhalten und die Bemerkung des Michel Angelo

coupé avec une troisième ligne plus delicate les deux autres, qu'ils avoient deja tracées l'une auprès de l'autre."

n) S. *Falconet*, Oeuvres. T. IV. p. 98. sq.

o) S. Dialogos de la Pintura. Mad. 1633. p. 76.

p) "Sunt qui velint ab Apelle ductam tantum rectam lineam, quam secuit Protogenes, et deinde iterum secuit Apelles. At cum vir in arte et erudition summus, Michael-Angelus, existimauerit lineam illam fuisse *un Contour*, ipseque vno impetu talem lineam cum summa omnium admiratione circumduxerit, ab eius sententiâ vix licet discedere."

lächerlich gemacht hatte, ergriff er die Reißfeder, fing vom Fuß einer Figur an, und vollendete ohne inne zu halten den ganzen übrigen Umriß. "Wenn ich, setzte er hinzu, nichts weiter könnte, so möchte ich ausrufen, armseliger Salvator Rosa *q*)!" Und in der That haben zahllose Künstler diese Geschicklichkeit besessen, wie ich dann selbst von Annibale Carracci und la Fage dergleichen mit der Feder gemachte Zeichnungen gesehen habe.

Paolo Pino *r*) schränkt sich darauf ein, zu glauben, beyde Künstler hätten in der Dreistigkeit der Zeichnung mit einander gewetteifert. Andere haben die Linie des Apelles, mit dem vollkommenen Cirkel verglichen, welchen, wie Vasari erzählt *s*), Giotto zum Beweis

q) S. *Pascöli*, Vite de Pittori. T. I. p. 47, wo sich die Unterredung des Abati und Rosa findet. Rosa sagt daselbst. "Ne voi ne io Sig. *Abati* vedute abbiamo queste linee, nè sò come veder le potessero i Greci, che non avevano l'uso de microscopi, se elle erano cosi sottili, e minute." Auch führt daselbst Pascoli noch Folgendes aus dem Gespräch jener beyden an: "Vi farò vedere Sig. *Abati*, di cominciare dal piede d'una figura, e ricorrere senza staccar mai la mano per tutto i contorni del corpo, *e preso il matitatojo gliele delineò di botto in sua presenza:* E se io, *soggiunse*, non sapessi far altro, povero Salvatore esclamar vorrei, povero Rosa!"

r) *Dialogo su la Pittura.* p. 17.

s) *Vasari*, Vite de pittori. T. I. p. 46. Ed. Bott.

seiner Geschicklichkeit aus freyer Hand zog. Dati hatte einen Freund, und Perrault kannte einen Geistlichen, die das Nähmliche zu thun im Stande waren, und ich versichere selbst, daß der selige Lichtenberg seine Hand eben so fest gewöhnt hatte, und sich seiner Zirkel neben denen des Giotto nicht zu schämen haben würde.

Hogarth, dessen witzige satyrische Caricaturen so allgemein bekannt sind, ein Mahler voll Feuer, aber ohne Geschmack, schrieb eine Zergliederung der Schönheit *t*), die er besser nicht geschrieben hätte, behauptet darin, daß die ganze Schönheit in der Schlangenlinie bestehe, und zieht daraus am Ende seiner Vorrede die Folge, beyde Mahler hätten eine Schlangen- eine Schönheitslinie gezogen *u*). Falconet erklärt diese Linie wohl mit Recht für eine Linie der Trunkenheit, und obgleich Hogarth behauptet, daß sie sich an keinem niedrigern Thiere zeige, so findet sie sich doch in auffallender Vollkommenheit bey den Schweinen, welches freylich das Thier nicht scheint, das auf Schönheit oder Anstand Anspruch machen könnte.

Hagedorn nimmt an, die Verschönerung der Umrisse habe den Vorzug der Zeichnung des Apelles ausgemacht; und glaubt, daß hier von der Ausführung eines

t) S. *William Hogarth's* Analysis of beauty. *Lond.* 1750. 4.

u) S. die Deutsche Uebersetzung von Hogarth's Schrift von Christ. Mylius. S. 13.

Profils die Rede sey v). Der größte Theil der neuern Gelehrten ist dieser Auslegung gefolgt, so daß sie jetzt die herrschende scheint. Auch hat sie die Wahrscheinlichkeit für sich; aber schon andere haben bemerkt, daß wenn Plinius von einem Profil spricht, er *obliqua imago*, nicht *linea* zu sagen pflegt.

Wie, wenn diese Linien gewesen wären, was Plinius sie nennt? Striche, aus freyer Hand, mit einem schlechten Pinsel gezogen, wie sie gerade dem Apelles einfielen. Nicht Linien eines Umrisses, eines Profils, oder irgend einer bestimmten Gestalt, weil Plinius sonst dieser Vorstellung erwähnen würde, sondern, wie ich die Sache ansehe, Striche, welche die Regeln einer Proportion angeben, und hinreichten, dem Protogenes die Hand des Meisters zu verrathen.

Plinius oder seine Gewährsmänner, sahen diese Striche in Griechenland oder in Rom und verstanden sie nicht, jedermann bewunderte sie, weil niemand sich darin finden konnte, vornehmlich Künstler, weil diese doch ungefähr von ihrer Absicht etwas gehört hatten, und sie waren kaum noch zu erkennen, weil sie durch die Länge der Zeit verbleicht oder abgerieben waren.

Künstlern, die ohne Regel zu arbeiten gewohnt sind, mag diese Vermuthung vielleicht sonderbar scheinen; doch fehlt es nicht an Gründen zu ihrer Unterstützung.

v) S. Hagedorns Betrachtungen über die Mahlerey. Leipzig. 1762. 8.

Wir wissen, vornehmlich aus dem Diodor von Sicilien *w*), daß die Egypter gewisse bestimmte Regeln der Proportion hatten, deren übrige Richtigkeit uns hier nichts angeht, die aber hinreichten, zu bewirken, daß mehrere Künstler an entlegenen Orten, sich mit Ausarbeitung verschiedener Stücke zu einer Bildsäule beschäftigen konnten, die, wenn das Werk vollendet war, in einander paßten, und die Arbeit eines Meisters zu seyn schienen. Diese Regeln, so erzählt der nähmliche Geschichtschreiber, nahmen auch die Griechen an, und die Statue des Apollo von Samos, des Thelecles und Theodoros war das Werk mehr als eines Bildhauers *x*).

w) Lib. I. cap. 98. T. I. p. 110. ed. *Wesseling.* cf. *Pausan.* Lib. VIII. 14. p. 629. X. p. 896.

x) Die Manier, einzelne Stücke von verschiedenen Künstlern ausarbeiten zu lassen und sie dann zusammenzusetzen, hat sich jedoch bey den Griechen nicht lange erhalten. Dieß beweisen viele ihrer Kunstwerke, welche aus einem Stücke bestehen. Die Statue des Egyptischen Antinous, (Museo Capitolino. T. III.) von welcher Winkelmann redet, (Kunstgeschichte B. I. Cap. 2. S. 97. der Wiener Ausgabe) kann hier nichts entscheiden; man müßte erst untersuchen, ob nicht die zwey Stücke, woraus sie besteht, zusammengefügt sind, dann, ob sie nicht vielleicht durch einen Bruch des Marmors getrennt worden. Auch könnte die Hälfte des Körpers neu und von einem Ergänzer angesetzt seyn. Alle diese und ähnliche Fragen müssen erst beantwortet werden.

Dieſe Manier zu arbeiten, zeugt nicht nur davon, daß man ſehr genau im Meſſen war, ſondern auch, daß man treffende, untrügliche Regeln für Styl und Charakter befolgte; und die Berge, von denen einige Geſchichtſchreiber erzählen, daß ſie die Geſtalt eines Menſchen oder eines Thieres annehmen mußten, konnten einzig nach ſolchen Regeln gebildet werden. Dieſe blieben, wenn man gleich in der Folge der Zeit aus einem Stücke zu arbeiten vorzog, und Plinius erwähnt ihrer ausdrücklich: "Polyklet verfertigte die Figur, welche die Künſtler Canon nennen, und die Grundzüge ihrer Kunſt von ihr, wie von einer Vorſchrift entlehnen: daher hält man ihn für den einzigen Mann, der durch Hülfe der Kunſt die Kunſt geſchaffen habe *y*)."

Dieſer Canon, dieſes Muſter des Polyklet, war alſo eine Führerinn der Kunſt, eine Figur, die ihre Theile und Unterabtheilungen hatte. Dieſe mußten die Künſtler ſtudieren, und ihre Regeln darauf gründen, wie wir auf eine anatomiſche Zeichnung; und durch das tiefe Studium, durch die innige Vertraulichkeit mit dieſen Grundſätzen, wurden ſie Meiſter des erhabenen Styls, bildeten ſie jene Geſtalten, die auch ihre minder vorzüglichen Kunſtwerke ſo hervorragend machen. Ich bin feſt überzeugt, daß ſie eine ganz andere Eintheilung des

y) *Plinius*, Hist. Nat. L. XXXIV. cap. 8. "Fecit et quem Canona artifices vocant, lineamenta artis ex eo petentes, velut à lege quadam; solusque hominum artem ipse fecisse, artis opere iudicatur."

menschlichen Körpers hatten, als die unsrige nach 7, 8 oder 9 Köpfen, und daß sie nach Maßgabe des Charakters und des Alters verschieden war.

Wie bedauerlich ist auch in diesem Falle der zu frühe Verlust eines Mannes, den die schönen Künste jedes Himmelstrichs beweinen! Enthusiasmus für die Meisterstücke des Alterthums, die er in den besten Abgüssen um sich versammelt hatte, eigene Kraft und Verdienst das keiner beneiden durfte, machten Mengs zu dem Einzigen, dem es möglich war, endlich eine genügendere Bestimmung festzusetzen als die gewöhnlichen, deren Mängel ja wohl dem Kenner nicht vorerzählt werden dürfen z).

Die Griechen hatten also, wie ich glaube, eine Eintheilung die auf Osteologie und Myologie gegründet war, und wofür es eine große Menge in einander greifender Regeln gab, die dem Anfänger gänzlich unbekannt, und nur dem erfahrnen Künstler geläufig waren. Diese Eintheilungen hatten nun, wie die Fortschreitung der Farben, unendliche Verstufungen; der größere Künstler wußte mehrere Regeln, und so nach verstehe ich Plinius Worte ohne Schwierigkeit.

z) Winkelmann Geschichte der Kunst. 1764. S. 176, führt einige Regeln des Mengs über Verhältnisse und Formen an. Von der Idee des F. Hemsterhuis, der die Proportionen, deren sich die Etrusker zu ihren Vasen bedienten, will ausfündig gemacht haben, und von den ich zwey seine Meinung erläuternde Skizzen gesehen habe, ist schon oben S. 145. geredet worden.

Apelles deutete die ersten Regeln der Kunst mit wenig Strichen an, gleichsam wie jemand das Skelet einer Figur entwirft. Protogenes verbesserte an diesen Strichen nichts, da ihm aber diese Regeln geläufig waren, so fügte er mit anderer Farbe neue Unterabtheilungen hinzu, wie wir z. B. den Knochen, Muskeln zusetzen können, und endlich bezeichnete Apelles mit einer dritten Farbe, die Züge der Schönheit und Vollendung, bey deren Anblick Protogenes sich überwunden erkannte.

Nur auf diese Weise kann ich einen Begriff mit der Erzählung des Plinius verbinden, ob ich mir aber selbst trauen darf, muß die Prüfung der Richter entscheiden, um derentwillen ich meine Gedanken niedergeschrieben habe.

VIII.

Bemerkungen über die so genannte Agrippina in Dresden.

Unter den vortrefflichen Statuen, welche die berühmte Antiken-Sammlung in Dresden zieren, verdient vorzüglich eine weibliche unsere Aufmerksamkeit, von der schon Casanova bemerkte, daß ihre erhabene Schönheit einzig sey *a*), und daß selbst Italien keine weibliche, in einer so großen Manier vollendete Statue, aufweisen könne. Da es aber sehr schwierig ist, die Person richtig anzugeben, welche der alte Künstler hatte vorstellen wollen, besonders weil sie aus einem falschen Gesichtspunkt ergänzt worden; so nannten sie einige, eine Agrippina, andere, eine Muse, Niobe und zuletzt eine Ariadne.

Man fand sie sehr verstümmelt, und stellte sie anfänglich in den Gärten des Cardinals von Ferrara oder Hippolyto von Este, auf *b*). Wie sie damahls, ehe sie

a) S. *Casanova*, Discorso sopra gl' Antichi e vari monumenti loro. p. XXV. Lipsia. 1770. 4. "... *Lo stile grandioso della bellezza in questa statua è unico.*"

b) S. *Vasari*, vita di Girolamo da Carpi. (T. III. p. 12. ed. *Bottari.*) "Servì in questo particolarmente (nähmlich da Carpi) Ippolito Cardinale di Ferrara, il quale avendo comperato in Roma a

den Händen eines Reſtaurators übergeben wurde, beſchaffen geweſen war, kann man aus einer Abbildung bey Cavallieri ſehen c). Nur muß ich bemerken, daß ſich in dieſer Abbildung der linke Fuß findet, der an der Statue neu iſt: ich glaube daher, daß der alte Fuß ſo beſchädigt war, daß es der Reſtaurator für beſſer hielt einen neuen zu verfertigen.

Die Statue kam darauf in die Sammlung des Prinzen Ghigi, und zuletzt mit andern von Sr. Majeſtät dem König von Pohlen, erkauften Kunſtſachen, in die zu Dresden. Man gab ihr nun, nachdem ſie ergänzt war, den Nahmen Agrippina, und ſo wird ſie auch unter

Monte cavallo il giardino che fu già del Cardinale di Napoli etc." .... "Ne i quali (giardini) si veggiono oggi accomodate le piu belle, e ricche statue antiche, che siano in Roma, parte intere, e parte state restaurate da *Valerio Cioli* scultore Fiorentino, e da altri." Von dieſem Valerio Cioli findet ſich ebendaſ. S. 497. wo Vaſari von den Mitgliedern der Akademie redet, eine andere Nachricht. Er ſoll nähmlich vielen alten marmornen Statuen in dem Garten des Cardinals von Ferrara, Arme, Beine und andere fehlende Glieder ergänzt haben. Die Cardinäle Ceſis, Ferrara und Farneſe beſchäftigten überhaupt viele Künſtler, die ihre Antiken reſtauriren mußten. S. *Vasari*, vita di Lorenzetto. T. II. p. 189. und meine Geſchichte der Mahlerey. Th. II. S. 237.

c) S. *Antiquarum statuarum vrbis Romae* etc. Io. Baptiste de Cavalleriis. Anno 1585. Tab. L. — S. Fig. I.)

der Abbildung bey le Plat, wo sie mit allen Ergänzungen dargestellt ist, genannt *d*). Winkelmann gedenkt ihrer zuerst, und nennt sie, wie le Plat, eine Agrippina; Casanova aber, der in der oben angeführten Schrift einige Behauptungen Winkelmann's in einem beissenden Ton in Anspruch nahm und vorzüglich die Antiquare, welche ihre ganze Kunstkenntniß nur aus Büchern schöpfen, lächerlich machte, gestand, daß der Kopf der angeblichen Agrippina, seinem Gefühl nach, mit allen andern Köpfen der Agrippinen, welche entweder auf Münzen oder auf Statuen gesehen werden, auch nicht die entfernteste Aehnlichkeit habe *e*). Er bewies ferner, daß der griechische in der Statue herrschende Styl, dem Zeitalter des Nero nicht angemessen sey, und daß wahrscheinlich der Restaurator eine Muse habe herstellen wollen, wiewohl die Musen von den Alten stets anständig bekleidet abgebildet sind; da er auch, seinen größten Bemühungen zum Trotz, keine echte, halb nackt vorgestellte Muse hatte auffinden können.

Einige Zeit nach der Erscheinung von Casanova's Schrift, rückte Lessing in die Braunschw. Zeitung von 1771, St. 53. einen kleinen Aufsatz unter dem Titel ein: Ueber die sogenannte Agrippina unter den Alterthümern zu Dresden. Wiewohl Casanova mit keinem Worte

d) S. Recueil des Marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne a Dresde. *Dresde*, 1733. Fol. Tab. XXXV. — — (S. Fig. II.)

e) S. *Casanova*, am a. O. S. XXIV.

Leſſing beleidiget hatte, ſo griff dieſer dennoch ihn und Winkelmann, in ſeinem polemiſchen Styl an, nicht um einen gegen den andern zu vertheidigen, ſondern um ſie beyde eines Irrthums zu zeihen, und ihr Verſehen zu rügen, daß ſie ihre Behauptungen auf die Phyſiognomie und den Ausdruck eines neuen Kopfes gegründet hatten. "Dieſer Kopf iſt neu" ſagt Leſſing, "dieſer Kopf gehört wie noch manches andere, zu den Ergänzungen, dieſer deſſen ungeachtet vortrefflichen Statue." Leſſing und Caſanova gaben übrigens beyde ihre Meinungen wieder auf *f*). Caſanova hatte nähmlich, wie Herr Lipſius erzählt, einige Jahre vor ſeinem Ende, in Gegenwart mehrerer Gelehrten und Künſtler eine förmliche Unterſuchung angeſtellt, ob der auf der Statue befindliche Kopf, wirklich dazu gehöre oder nicht, und das Reſultat davon iſt geweſen, "daß dieſer Kopf eben ſo gut alt ſey, wie die ganze Figur, daß er davon abgeweſen und falſch wieder aufgeſetzt worden ſey." Und auch Leſſing hatte, wie Hr. Lipſius ebendaſelbſt berichtet, bey ſeiner letzten Reiſe durch Dresden, die Antiken und alſo auch dieſes Stück, welches ihn ſo vorzüglich intereſſirte, beſehen, und ſeine oben erwähnte Meinung, daß dieſer Kopf nicht zu dieſer Statue gehöre, widerrufen.

f) S. Beſchreibung der Churfürſtlichen Antiken-Gallerie in Dresden, zum Theil nach hinterlaſſenen Papieren Herrn J. F. Wackers, von J. G. Lipſius. Dresden. 1798. 4.

Ob Lessing seine Meinung geändert habe oder nicht, kann uns hier gleichgültig seyn. Er schwankte überhaupt in seinem Urtheil über dieses Kunstwerk, und konnte, wie aus seinem von Hrn. Eschenburg bekannt gemachten Nachlaß erhellet, nie bestimmt darüber aufs reine kommen *g*). Wacker glaubte endlich in der Statue eine Niobe, und zwar in dem Moment zu sehen, wie sie von den Göttern in einen Fels verwandelt wird, und gab daher der veränderten lage des Arms, so wie man ihn nach der Idee des Herrn Direktors Schenau vor dem Werke, gezeichnet findet, seinen Beyfall — *h*).

g) S. G. E. Lessings Schriften Th. XV. S. 246. "Ich hohle nur bey dieser Gelegenheit noch eine von ihm auf einem besondern Zettel mit Bleyfeder gemachte Anmerkung nach, die gleichfalls auf diese Statue Beziehung hat: Eine Statue der Agrippina, die auf dem Boden tritt, im Pallaste der Thuillerien, kommt unter den Statues et Busies antiques des Maisons Royales de Paris (*à Paris*, 1677.), auf der achten Tafel vor. Diese Statue war ehedem in dem Cabinet des Cardinals Mazarini, und sie ist es, welche die Dresdener Agrippine hat taufen helfen. Denn weil diese sich eben so auf den rechten Arm stützt, und fast in einer eben so gedankenvollen Stellung da sitzt, als die Dresdener, so hat man ohne Zweifel die eine nach der andern genannt. Mich däucht sogar, daß der Kopf der Dresdener von dieser Französischen entlehnt ist, wenigstens sind die gescheitelten langen Haare an beyden die nähmlichen."

h) S. Fig. III.

Wenn man mit geübtem, sicherem Blicke, und versehen mit gehörigen osteologischen und myologischen Kenntnissen die Verhältnisse sämmtlicher Theile der ganzen Statue, nur allein in der Absicht, betrachtet, um sie zu ergänzen und ihr ihre ursprüngliche Stellung wieder zu geben, ohne die Absicht zu haben sie durch die Restauration zu irgend einer bestimmten Person der Mythologie oder der alten Geschichte zu erheben; wenn man, sage ich, sie nur einzig aus diesem Gesichtspunkt betrachtet, so entdeckt man bald, daß der Kopf keines Weges derjenige seyn kann, der ihr vom Anfang an zu gehört habe. Der Kopf ist keine moderne Arbeit, wie Lessing glaubt, und noch weniger der in den Thuillerien stehenden Agrippina nachgebildet; sondern es ist ein alter, schöner, edler Kopf, im Styl und Charakter der Töchter der Niobe, aber, wie gesagt, zu klein für die übrige Figur worauf er ruht, und in einem nicht so großen Geist ausgeführt.

Sehr oft ist es der Fall gewesen, daß die Ergänzer, den reichen Haarwuchs an alten Köpfen, vorzüglich wenn derselbe beschädigt war, anstatt ihn nach den übrig gebliebenen kleinsten Fragmenten wieder herzustellen, völlig zerstört und abgerundet haben, wodurch unvermeidlich eine Verringerung des Umrisses und eine Verkleinerung des obern Theils des Kopfes entstehen mußte; und dieses ist unstreitig auch mit dem Kopf unserer Statue geschehen. Denn wenn auch die Anordnung der Haare ganz von der Willkür des Künstlers abhängt und keinen so strengen Regeln der Proportion wie der Gliederbau unter-

worfen iſt, ſo hat dennoch gewiß der erſte Künſtler den Haaren eine Form gegeben, die mit der Figur in ihrem ganzen Umfange zuſammenſtimmte, und wenn daher die Haare eine Veränderung erlitten haben, ſo kann der Kopf in das ſchöne herrſchende Ganze, nur mangelhaft paſſen.

Daß der wahre Kopf, der anfänglich auf der Statue geweſen iſt, ſich nicht in der Lage und Richtung des jetzigen befunden habe, zeigt nicht nur die Biegung des Nackens, ſondern auch ſelbſt die gezwungene Ergänzung an, da der Bildhauer, der ſich einbildete eine in Nachdenken verſunkene Perſon herſtellen zu müſſen, genöthigt war, zwiſchen der Bruſt und dem Hals einen großen Keil zu ſetzen, um ſeine Abſicht zu erreichen, eine Sache, die dem Kopf das widrige Anſehen eines Flickwerks gibt, und mit dem ſanft dahin gleitenden Umriß des Ganzen nicht harmonirt. Gewiß hatte der alte Kopf eine ganz andere entgegengeſetzte Richtung; er ſenkte ſich herunter nach der Bruſt, und neigte ſich gegen die rechte Hand, die bereit war ihn aufzunehmen.

Daß dieſer rechte Arm gebogen geweſen ſeyn muß, und daß die Hand zum Kopf hinauf geragt habe, beweiſen unwiderſprechlich, theils das Nachläſſige in der Haltung des ganzen übrigen Körpers, der auf dem rechten Elbogen ruht, theils die Anſtrengung des rechten Fußes und Beines, welches als Baſis für die ganze Laſt des Körpers dient. Die vorgegebene Verbeſſerung alſo, Fig. III. iſt falſch, und widerſpricht ganz der Natur.

Was den linken Arm betrifft, so sieht man aus der ziemlich starken Schwingung welche der Delta- und zweyköpfige Arm-Muskel hervorbringen, daß er etwas in die Höhe gebogen war, aber nicht schlaff herabgehangen habe. Dieses zeigt außerdem hinlänglich der Anfang des Arms, von dem sich glücklicher Weise noch ein alter Rest erhalten, wiewohl auch er von dem Ergänzer gelitten hat.

Nach allem bisher Gesagten, sehe ich also Fig. IV. für die passendste Stellung, oder um genauer zu reden, für die vollkommenste Restauration an; sie gründet sich auf die Gesetze der Anatomie, und auf die Stellung die dem ganzen Kunstwerk zum Grunde liegt, nicht auf die Conjectur eines Antiquars.

Ist die Statue einmahl nach den angegebenen Regeln ergänzt worden, so mag man sie nennen, wie man will; Agrippina, Niobe, Leontium, Theano, Ariadne, oder eine Muse, oder eine mit dem Amor scherzende Venus, u. s. f.

Was mich in meiner Meinung noch mehr bestärkt, ist, daß sich unter den Alterthümern der Giustinianischen Gallerie eine Statue befindet, welche mit der Dresdener die auffallendste Aehnlichkeit hat und mit meinen vorgeschlagenen Verbesserungen ganz übereinstimmt. Ich habe daher die Abbildung jener *i*) auf das genaueste mit einem vortrefflichen Gyps-Abguß, welcher auf der

i) S. Galeria Giustiniani. T. I. *Tab.* 142.

Königlichen Bibliothek steht, und darauf selbst mit dem Original in Dresden verglichen. Jeder wird sich gewiß überzeugen, daß die Statue der Giustinianischen Gallerie mit der der Dresdener völlig dieselbe, ich möchte fast sagen, eine Wiederhohlung sey. Denn der Faltenschlag trifft völlig überein und die Abweichungen bestehen nur in der Restauration von den ursprünglichen Theilen. Man könnte mir zwar den Einwurf machen, daß die Statue der Giustinianischen Gallerie vielleicht ebenfalls ergänzt worden sey? Aber wenn ich auch dieses zugebe, so ist sie dennoch nach richtigen Grundsätzen der Kunst, nicht nach den Ideen eines Alterthumsforschers, der sie zu einer bestimmten Person hat machen wollen, ergänzt worden. Wie dem auch sey, so gehört sie zu den uns unbekannten Figuren, und ich kann daher mit Casanova's Worten schließen; wenn er sagt, "es ist in der That zu bedauern, daß man nicht weiß, wen dieses schöne Werk vorstellt, und der Stolz fühlt sich gedemüthiget, daß er ohne Hülfe eines einzigen Attributs nicht vernunftmäßig zu entscheiden weiß, welche Göttinn oder Dame sie vorstellen soll."

IX.

Ueber die Statue des Arotino zu Florenz.

Die so sehr von einander abweichenden Meinungen gelehrter Alterthumsforscher über die unter dem Nahmen Arotino bekannte Statue, haben mich veranlaßt, einige Untersuchungen über ihre Deutung anzustellen und die Resultate meiner Bemühungen in diesem Aufsatze mitzutheilen.

Die älteste Meinung, daß diese Statue einen Sclaven, der die Verschwörung des Catilina entdeckt hat, vorstellen soll, ist bereits von Maffei als grundlose Volkssage verworfen worden, vorzüglich weil sich im Sallust nicht die geringste Nachricht von der Verrätherey eines Sclaven findet *a*). Er glaubte dagegen in ihr den Attius Navius zu sehen *b*), und diejenigen, welche dieser Deutung beystimmen, führen zu ihrer Vertheidigung an, daß der bey der Statue befindliche Stein, mit einem Schleifstein keine Aehnlichkeit habe, und daß man die Nacktheit des Wahrsagers, durch den Gebrauch der Griechischen Künstler, selbst Kaiser zuweilen unbekleidet vorzustellen, hinlänglich entschuldigen könne. Gori

a) S. *Maffei*, Raccolta di Statue, Tab. XLI. p. 42.
b) *Maffei*, am a. O.

hielt sie für die Abbildung des Melichius, eines Freygelassenen des Flavius Scevinus *c*), Andere nannten sie einen Cincinnatus, Marc. Manlius, u. s. w.

Der erste der auf die Idee kam, den Arotino zu einem Scythen zu machen, der den Marsyas die Haut abstreifen soll, war Leonardo Agostini *d*), und seine

c) *Gori*, Museo Fiorentino. T. III.

d) S. *Leonardo Agostini* le Gemme antiche figurate. P. I. *Roma*. 1657. P. II. ibid. 1669. 4. Im zweyten Bande befindet sich die Abbildung einer Gemme, welche Apollo und Marsyas darstellt, von der ich unten genauer reden werde, wobey Agostini folgende Anmerkung macht: "Alli piedi di Apollo si piega un *giovinetto* con un ginocchio in terra a cui lo Dio porge un coltello o stile per iscorticare Marsia legato. Et io non dubito, che in Roma nel Giardino del Gran Duca, la statua di colui parimente con un ginocchio a terra in atto di assottigliare il taglio ad un coltello sopra un macigno, non sia stata fatta allo stesso effetto, riguardando et attendendo al commandamento d'Apollo, che doveva essere figurato in un altra statua, come si vede l' altra di Marsia legato nel medesimo Giardino." Wie wir sehen werden irrte Agostini in der Erklärung dieser Gemme, denn das Instrument, welches Apollo dem knieenden Jüngling darreicht, ist weder ein Messer noch ein Griffel, sondern das Plectrum. Uebrigens hat Maffei in seiner Ausgabe des Agostini, diese ganze Stelle weggelassen.

Erklärung wurde von Gronov *e*), der jedoch unter der Abbildung den alten von Cavallieri *f*) herstammenden Nahmen, M. Manlius setzte, gebilligt. Den Scythen erkannten in ihm auch Jannon de St. Laurent *g*) und anfänglich Hr. Junker *h*). In der Beschreibung aber, welche der letztgenannte Gelehrte gibt, haben sich einige sonderbare Fehler eingeschlichen, welche wir hier, bevor wir in unsern Untersuchungen weiter gehen, berichtigen müssen. Er sagt, daß weder Winkelmann noch Sandrart dieser Statue mit einem Worte erwähnen; und wirklich findet sich auch in Winkelmanns Geschichte der Kunst nichts von ihr. Allein in seinen Erklärungen der Steine des Stoschischen Cabinets *i*) und der Monu-

e) S. *Thesaur.* Antiq. Graec. T. II. T. 86. wo er sagt: "Vlterius perrexit *Leon Augustinus*, statuens esse Scytham acuentem ferrum ad pellem Marsyae praescindendam: acumina cogitationum satis opportuna, sed ex quibus me vix expedio."

f) Antiq. Statuar. Tab. XC.

g) S. Memorie dell' Academia Etrusca di Cortona. T. VI. p. 58.

h) Meusel's, Miscellaneen Artist. Inhalts. 7ter Heft. S. 139. u. S. 138.

i) S. *Description des pierres grav. du Cab. de Stosch.* p. 193. Nr. 1142. "Marsyas pendu a un arbre, et a ses pieds, le Scythe qui egnisse un couteau pour l'ecorcher. Cette pierre a fait conjecturer au feu B. de Stosch, que la statue qui est dans la Tribune de la Galerie de l'Empereur à Florence,

menti antichi inediti redet er umſtändlich von dem Arotino *k*). Auch Sandrart hat ihn nicht, wie wir gleich ſehen werden, mit Stillſchweigen übergangen. Hr. Junker verwarf übrigens bald darauf, ſeine eigene Meinung und glaubte in der Florentiniſchen Geſchichte eine Begebenheit gefunden zu haben, welche die Bedeutung der Statue in das helleſte Licht ſetzen ſoll. Unter der Regierung des Herzoges Cosmus von Medicis wurde nähmlich, wie er vorgibt *l*), eine Verſchwörung von einem Gärtner, der während er ſein Meſſer ſchärfte, den Plan

connue sous le nom de *l'Arrotino*, n'est autre chose, que le Scythe qu'on voit sur cette pierre. Et en effet, si l'on jette les yeux sur les images de Philostrate, on verra que rien ne convient mieux à cette Statue, que la description qui y est faite de l'air e de l' attitude du Scythe."

k) S. *Monumenti antichi inediti.* p. 50. "Questa statua della quale la testa non è stata ma i staccata, e nel cui viso scorgonsi evidentemente espresso quelle fattezze, con cui gli scultori antichi distinguono i popoli barbari, apparteneva probabilmente all' unione di piu statue, che rappresentavano il sogetto di cui si tratta. La stampa che Gronovio ne riporta ritratta da un altra stampa mal disegnata esprime la testa alterata la quale alla riserva di piccole bafette, è senza barba, ed il coltello è inciso differentemente da quello che vedesi nel' originale."

l) S. Neues Muſeum für Künſtler. Erſtes Stück (1794) S. 48.

der Verschworenen angehört hatte, verrathen, und das Andenken dieses Mannes durch diese Statue verewigt. Das Kunstwerk muß also zwischen den Jahren 1474 bis 1564 verfertigt seyn. "Ich gestehe" setzt er hinzu "daß dieß unter allem für mich anfänglich die einzige Klippe des Anstoßens war, aber was vermag nicht die Autorität eines Mannes, dem gleich Deutschland seit einem Jahrhundert wenige hatte."

Es wäre sehr zu wünschen, daß Hr. Junker die historische Wahrheit dieses Faktums kritisch genugthuend entwickelt, und uns auf einen Florentinischen Geschichtschreiber, auf Varchi, Nardi, Buoninsegni, Buti, Dati, und Poggio, oder auf irgend eine Biographie der Mediceischen Familie, worin man es erzählt findet, verwiesen hätte. Allein er nennt uns eben so wenig seinen Gewährsmann als die Kunstgeschichte welche berichtet, daß Cosmus dieses Faktum hatte verewigen lassen; auch erfahren wir nichts, weder von dem Künstler, der die Statue verfertigte, noch von dem Manne, dem gleich Deutschland seit einem Jahrhundert wenige hatte, und auf dessen Autorität, ohne ihn näher zu kennen, wir die Sache blindlings annehmen sollen.

Mich däucht, daß wir vor allem andern, folgende zwey Fragen beantworten müssen:

1) Wo erschien unser Arotino zuerst? und,

2) Wo finden sich die ersten Nachrichten von ihm?

Man kann zwar historisch beweisen daß der Arotino zu Rom gefunden ist, aber die Stelle daselbst nicht genau

mehr angeben *m*). Der erſte indeß, der ihn erwähnt, iſt, wie ich glaube, Ulyſſes Aldrovandus, und die Worte dieſes Schriftſtellers lauten folgender Maßen: "Im Hauſe des Meſſer Nicolo' Guiſa, worin gegenwärtig der Herzog von Melfi (Amalfi) wohnt, jenſeits der Tiber, findet ſich, gleich wenn man in einen Saal zur linken Seite tritt, auf einer großen Baſis die Statue eines nackten Mannes, der auf dem rechten, gebogenen Knie ruht, auf der linken Seite aber ſitzt. Die Arme hält er über die Kniee, mit dem Geſicht blickt er gegen den Himmel, und über ſeine linke Schulter iſt ein zuſammengeſchlagenes Gewand geworfen. Es iſt ein ſchönes Werk, und weil man ein Meſſer auf einer Baſis dabey liegen ſieht, ſo nennt man die Statue Aguzza coltelli *n*)."

m) *Gori*, Prefaz. T. III. l. c. "Romae inuentam fuisse hanc statuam certum est, locus vero incompertus."

n) "In casa di Messer Nicolò Guisa, dove hora stà il Sig. Duca di Melfi di la dal Tevere si ritrova nella sala tosto che s'entra a man manca sopra una gran base una statua di huomo ignudo chinato giu col piè dritto, e con la parte manca del corpo siede: si tiene le braccia sopra i ginocchi e hà volto il viso verso il cielo, sopra la spalla manca ha' un panno ravolto. E un' opera assai bella, e *perche si vede un coltello giacer sopra una base*, chiamono questa statua *Aguzza coltelli*." S. *Delle Statue Antiche* etc. welches Werk zum erſten Mahl als ein Anhang der Antichità di Roma von Lucio Mauro zu Venedig in den Jahren 1556. u. 1562 erſchien.

Eine ebenfalls frühe Erwähnung des Arotino fällt in die letzte Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts. Hr. Pelli hat nähmlich unter denen zur Florentiniſchen Gallerie gehörigen Papieren, einen Brief Cosmus des erſten an Vaſari, der damahls in Rom war, vom 17ten März 1566 gefunden *o*), worin ihm der Herzog den Auftrag gibt, die Statue des Bauern, der ein Meſſer ſchleift *p*), für 800 Scudi zu kaufen. Auch lieſt man unter den Sonetten des Baldi, ein Gedicht, das ſich auf eine marmorne Statue der Mediciſchen Villa, welche einen gemeinen Sclaven, Gärtner oder Winzer vorſtellen ſoll, bezieht, und keine andere als die unſeres Arotino ſeyn kann *q*).

In der ſchon angeführten Antiquitäten-Sammlung von Cavallieri, befindet ſich eine falſch gezeichnete und faſt gänzlich umgeänderte Abbildung des Schleifers; darunter ſtehen die Worte: *M. Manlius Capitolii propugnator. In palatio Magni Ducis Etr. r*). Um dieſe Zeit ſahe man alſo ſchon dieſe Statue in der Mediceiſchen Villa zu Trinita de Monti bey Rom, allein nicht lange darauf, im Jahr 1677, kam ſie mit der Venus

o) S. *Saggio* istorico della real Galleria di Firenze.

p) Villano che arruota il coltello.

q) S. Versi e prose di *Bernardino Baldi*. Venezia, 1590. 4. S. 281. Das Gedicht iſt überſchrieben, sopra un potatore di marmo alla vigna de Medici.

r) S. Antiquar. Statuar. Lib. I. 1585. Lib. II. 1594. Nro. 90.

und der Gruppe der Kämpfer von Rom nach Florenz. Dieſes beſtätigt Baldinucci im Lebenslaufe des Ercole Ferrata *s*), der ſich bey dieſer Gelegenheit ſelbſt nach Florenz begab, und, nachdem die Statuen nicht lange darauf über Livorno und dem Arno angekommen waren, einige Theile, woran ſie aber nur unbedeutend gelitten hatten, wieder ergänzen mußte. Der Venus reſtaurirte Ferrata einige Finger, dem Arotino aber einige Stückchen von dem Gewande das ihm über die Schulter hinabfällt, u. ſ. w. *t*).

s) S. *Baldinucci*, Professori del Disegno. T. XVIII. p. 162. Die Statuen wurden jedoch nicht eher als im Jahre 1680 der Gallerie einverleibt, wie man aus den Büchern der Garderobe ſehen kann.

t) S. *Richardson*. T. III. p. 99. Dieſer erzählt gerade das Gegentheil. "Cette piece admirable a eu le malheur d'être brisée en plusieurs endroits; mais on a eu soin de la bien racommoder, de sorte que les fractures sont imperceptibles, à moins qu'on ne les examine de fort près. Les deux cuisses, les deux jambes, precisement au-dessus des genoux, et au dessus du cou du pié ont été rompues, aussi bien que le milieu de la jambe droite: les deux bras en ont été detachés, justement au dessus des aisselles. Mr. *Bianchi*, Garde Cabinet du Grand Duc, m'a dit, que cette statue étoit parfaitement bien conservée avant qu'elle fut transportée de Rome, et que le malheur d'être rompue en plusieurs endroits, comme je viens de le dire, lui arriva dans le chemin de Rome à Florence."

Aus diesem bis jetzt Angeführten wird, wie ich glaube, jeder einsehen, daß der alte auf Cosmus Befehl in Florenz aufgestellte Arotino, durchaus nicht der Schleifer oder Gärtner, dessen Hr. Junker gedenkt, seyn kann: und es ist unbegreiflich wie Hr. Lipsius oder Wacker einer so widersinnigen Meinung hat beytreten können *u*)!

Hr. Junker sagt ferner, wie ich schon oben bemerkte, daß Sandrart den Arotino mit keinem Worte erwähne, allein ich werde es beweisen können, daß er seine ganze Erklärung des Arotino ohne Wahl und Prüfungsgeist aus dem Sandrart genommen, und um sich vor dem Vorwurf eines Ausschreibers und Compilators zu schützen, den Leser mit jener Behauptung von seiner Quelle hat entfernen wollen.

Beym Sandrart findet sich nähmlich eine ziemlich weitläufige und mit vielen Nebendingen ausgeschmückte Geschichte unseres Arotino *v*). Ein Gärtner, erzählt er, Nahmens Kneyt, entdeckte während der Belagerung von Siena verschiedene wichtige Umstände, die er in seinem Garten aus dem Gespräch einiger Senatoren angehört hatte, und theilte sie Cosmus mit. Er erleichterte dadurch die Uebergabe der Stadt an die herzoglichen Truppen, und erhielt zur ehrenvollen Belohnung eine

u) S. Beschreibung der Churfürstl. Antiken-Gallerie in Dresden 1798. 4. S. 121.

v) Das Ungereimte der Erzählung bey Sandrart fühlte auch Richardson, T. III. p. 103. "*Sandrart en rencontre une histoire également étrange et ridicule.*"

Statue, welche Michel Angelo verfertigte. Nun leſe man was Hr. Junker hieraus gemacht hat; man kann nicht wörtlicher und doch zugleich ungetreuer abſchreiben. Er gibt ſich für den Urheber jener neuen Erklärung aus, behauptet, daß Sandrart den Arotino nirgends nenne, und hat doch Alles was er vorbringt, aus dem guten Sandrart entlehnt. Dieſes iſt unſtreitig der Mann, deſſen Nahmen wir nicht wiſſen ſollten, dem gleich Deutſchland ſeit einem Jahrhundert wenige hatte. Hätte man doch ferner, ehe man es wagt den Arotino in das Zeitalter der Mediceer zu ſetzen, auf den Marmor Rückſicht genommen, woraus er gearbeitet iſt; man behandelte damahls größtentheils nur Carrariſchen Marmor, denn wiewohl die Mediceer zuweilen auch Griechiſchen Marmor kommen ließen, um Statuen daraus verfertigen zu laſſen, ſo geſchahe dieſes dennoch ſelten, und unſer Arotino iſt aus einem ſehr fein körnigen, faſt wie Alabaſter durchſcheinenden und dem Pentheliſchen ähnlichen Marmor gearbeitet worden.

Da es gewiß für mehrere unterhaltend ſeyn wird, hier auch die Meinung eines ſcharfſinnigen und gelehrten Alterthumsforſchers, des Abate Lanzi über unſere Statue zu leſen, ſo will ich ſeine eigenen Worte mittheilen. "Es ſchickt ſich" ſagt er *w*), "gewiß nichts beſſer auf den Arotino, als was Plutarch in Cäſars Leben, von deſſen Barbier erzählt, der aus übertriebener Furchtſam-

w) S. *La Real Galleria di Firenze*. p. 174. Edit. 1782. 8.

keit jedes Wort mit seinen Ohren auffangend und Alles ausspähend, den Plan des Feldherren Achillas und eines Verschnittenen, Nahmens Pothius, die dem Cäsar nach dem Leben strebten, entdeckte x). In dem Geschmacke der Sculptur, in der sclavischen Physiognomie, in der Furcht welche auf den Gesichtszügen herrscht, in demjenigen was Plutarch sagt, daß der Barbier Alles belauschte, und was völlig im Arotino ausgedrückt ist, in der zum Schleifen passenden Stellung, überhaupt in Allem erkenne ich vollkommene Bestätigung meiner Meinung. Nur das Werkzeug, das er schleift, macht mir eine Schwierigkeit. Es ist zwar fein ausgearbeitet, aber als Scheermesser zu groß und zu lang, und wenn ich auch anführte, daß man in Badstuben den ganzen Körper mit größern Eisen rasirte, so weiß ich doch nicht, ob ich dem Einwurf, daß ein Messer von diesem Umfang zu jenem Behuf kaum passend gewesen wäre, entgehen kann." Lanzi's Deutung ist auch von Fea sehr bescheiden widerlegt worden. "Das Messer" sagt er, "ist gewiß nicht wie Lanzi bemerkt zum Rasiren des Bartes geeignet; allein zum Abstreifen der Haut könnte es wohl dienen, wie wohl er auch dieses verneint; denn es ist doch den Messern, welche

x) Die lateinische Uebersetzung der Stelle des Plutarch ist folgende: Tonsor Caesaris pauore quodam, quo vniuersos anteibat homines, ... *vnumquodque auribus captans, et accuratissima persecutans indagine*, intellexit excercitus ducem Achillam, et Eunuchum Pothium Caesari insidias ordiri."

auf den vorher beschriebenen Denkmählern vorkommen, nicht unähnlich *y*)."

Ich kann jedoch dem Einwurf des Hrn. Fea keinesweges beypflichten, weil, wie wir gleich sehen werden, das Messer unseres Arotino auch nicht die geringste Aehnlichkeit mit denjenigen hat, welche sonst dem Scythen um den Marsyas zu schinden in andern Monumenten gegeben werden. So sehr ich ferner Hrn. Lanzi hochachte, so muß ich auch seine Erklärung nach der genauesten Prüfung verwerfen. Unstreitig sind einige Stellen des Tacitus *z*) und Dio *a*), worin von Tiberius erzählt

y) S. Fea, in den Anmerkungen z. *Winkelmann*, Storia dell' Arte. T. II. p. 314. (8.)

z) *Tacitus*, Annal. Lib. IV. cap. 30. "Et quia Cornutus sua manu ceciderat, actum de praemiis accusatorum abolendis, si quis maiestatis postulatus ante perfectum iudicium se ipse vita priuauisset: ibaturque in eam sententiam, ni durius contraque morem suum palam per accusatoribus Caesar, inritas leges, rempublicam in praecipiti conquestus esset: subuerterent potius ipsa, quam custodes eorum amouerent. Sic delatores, genus hominum publico exitio repertum, poenis numquam satis coercitum, per praemia eliciebantur.

a) *Fragm. Dion.* Lib. LVIII. ap. Constant. Porphyrog. de Vit. et Virt. "Tiberio regnante cunctis delatoribus non modo ingens pecunia tum ex bonis damnatorum, tum ex aerario, sed etiam honores decernebantur. Sed et ii, qui alios calumniis prompte vexarent aut iniquam ferre sententiam non

wird, daß er alle Horcher, Ausspäher und Delatoren beschützt habe, die Veranlassung zu der schon früh aufgekommenen Meinung gewesen, daß der Arotino zu dieser Menschenclasse gehöre, und diese Erklärung hat Hr. Lanzi, indem er ihn zu einem Ausspäher macht, wieder erneuert.

Was hingegen die Meinung anderer Alterthumsforscher betrifft, daß der Arotino zu einer Gruppe des Apollo und Marsyas gehöre, so verdient sie wegen der größern Wahrscheinlichkeit die sie für sich zu haben scheint, mehr Aufmerksamkeit. Die alten Künstler, welche die Fabel des Marsyas behandelten, wählten verschiedene Momente; einige bildeten ihn im Wettkampf mit dem Apollo ab *b*), andere, wie ihm dieser sein schreckliches Urtheil verkündiget, andere, wie er auf die Gnade des Siegers rechnet, andere endlich, wie der Scythe den Befehl vollzieht oder der Gott selbst mit eignen Händen das Schinden übernimmt. In der Darstellung des Marsyas findet sich eine eben so große Verschiedenheit: auf einigen Monumenten erscheint er als Satyr mit Bocksfüßen, auf andern als Faun, woraus man für gewiß behaupten darf,

recusarent, imagines et statuas atque ornamenta triumphalia accipiebant; adeo vt multi spectabiles viri quibus ob res gestas ea ornamenta delata erant, vsurpare ea noluerint, ne illorum similes ipsi olim extitisse viderentur."

b) S. Engravings from ancient *Vases* of Greek workmanship. T. III. Tab. V. XII. etc.

daß die Künstler kein Hauptdenkmahl zur Nachahmung gewählt oder kopiert, sondern den von verschiedenen Dichtern mannigfaltig ausgeschmückten Mythos, wieder auf die abweichendste Art, nach den Bedürfnissen der Kunst, nach ihrem Sinn, u. s. f. abgebildet haben.

Unter den geschnittenen Steinen der Florentiner Sammlung befinden sich zum Beyspiel, zwey, worauf die Bestrafung des Marsyas in ganz verschiedenen Momenten dargestellt ist *c*). Auf dem ersten Steine, wie mich däucht einer vortrefflichen Arbeit aus dem sechszehnten Jahrhundert, die aber in der Anordnung keinen antiken Charakter besitzt, sieht man Marsyas mit Bocksfüßen an einen Baumstamm gebunden, und neben ihn den Scythen, der ihm die Haut abzieht. Dieser hat einen kraftvollen, nervigen, zu seinem Amt passenden Gliederbau, und eine phrygische Mütze, die die alten Künstler jeder fremden Nation beylegten *d*). Auf dem andern Steine aber, ist zwar ebenfalls Marsyas an einen Baum gefesselt, abgebildet, aber in der Gestalt eines Fauns.

c) *Museum Florent. Gorii.* T. I. Tab. 66. n. VII. IX.

d) Ein Abguß dieser Gemme befindet sich in der Sammlung von Lippert, Mill. IV, 119. Eine schöne Gruppe, worin Marsyas als Satyr erscheint, ist zu Dresden. S. *Marbres de Dresde.* Tab. LXV. Hier vollzieht Apollo eigenhändig die Strafe. Eine andere ebendas., Tab. CCII, ist eine neue Arbeit von Cardini; und stellt den Marsyas als Satyr, gebunden an einen Lorbeerbaum und mit herabhängendem Kopfhaar vor.

Zwischen ihm und dem Apollo, befindet sich eine in Verhältniß sehr kleine und zarte Figur eines Jünglings und zwar in der Stellung eines Bittenden, die jedoch dem Arotino sehr ähnelt. Diesen Jüngling halte ich für den Olympus, den Liebling und Schüler des Marsyas, der umsonst den Apollo um Gnade für seinen anmaßenden und überwundenen Lehrer anfleht *e*).

Denselben Gegenstand wählte der Künstler, der den Carneol der Wildischen Sammlung geschnitten hat *f*); die Composition ist ganz dieselbe, der Jüngling erscheint auch in der bittenden Lage, nur bildete er statt des Baumstammes, eine Säule ab. Von den ähnlichen Vorstellungen auf den Gemmen bey Beger *g*), Mas-

e) Abgüsse von diesem Stein kann man bey Lippert sehen. Mill. I. 1, 66. Mill. II. 1, 53. Mill. III. 1, 48. Mill. IV. 1, 120. Marsyas als Faun, gehörnt, und an einen Baumstamm gefesselt, als einzelne Figur, wird unter den Alterthümern in Dresden aufbewahrt. *Marbres de Dresde.* Tab. CCXIV. Es ist ein Werk des Francesco Baratta. In einer Gruppe hingegen mit dem Apollo sieht man ihn unter den Matthäianischen Denkmählern. Der Urheber der Gruppe, Olivieri hat den Moment gewählt, wie Apollo dem Marsyas in den Arm, worin er noch die Flöte hält, einen Einschnitt macht. S. *Monumenta Matthaeiana.* T. I. Tab. 9.

f) S. *Gemmae selectae antiquae* etc. Amstelod. 1703. pag. 154. Tab. XLIV.

g) S. *Thesaur. Brandenb.* Tom. III. p. 196. Der Stein von dem daselbst geredet wird, ist ein Camee.

sel *h*), Gorläus *i*), Choul *k*), Mariette *l*), Caylus *m*), und des ehemahligen Orleaniſchen Cabinets *n*), soll gleich die Rede seyn.

Merkwürdig iſt die Nachricht die uns Vaſari im Lebenslaufe des Lorenzo Ghiberti erzählt, daß Giovanni de Medici einen tief geſchnittenen Carneol mit dem Urtheil des Apollo über den Marſyas beſeſſen habe, und daß dieſer Carneol nach der damahls allgemein herrſchenden Meinung der Siegel-Ring des Kaiſers Nero geweſen ſey *o*). Unglücklicher Weiſe ging er, wie Varchi *p*) benachrichtigt, mit dem koſtbaren achatenen Gefäß und vielen andern ſeltenen Kunſtſachen der Mediceiſchen Familie verloren. Ich begreife

Merkwürdig iſt es, daß der Künſtler die Haut, worauf Marſyas ſitzt, als eine Menſchenhaut mit herabhängenden Armen und Händen dargeſtellt hat.

h) S. *Gemme antiche.* P. II. Tab. XLIII.

i) S. *Abrah. Gorlaei* Dactyliotheca. Lugd. Batav. 1694. Nro. III.

k) S. *De la Religion des anciens Romains.* Lyon 1556. Fol. pag. 196.

l) S. *Mariette*, Traité des pierres gravées. T. II. Pl. XIII.

m) S. *Caylus*, Recueil des antiquités.

n) S. Description des pierres gravées du Duc d'Orleans Paris 1780. Fol. T. I. Nro. 48. p. 205.

o) S. *Vasari*, Vite de pittori etc. Ed. Siena. T. III. pag. 85.

p) *Varchi* Storia di Firenze. Lib. XVI. p. 633.

wirklich nicht, wie zwey Stellen des Sueton *q*), die Sage von dem Ring des Giovanni de Medici, welche auch Mariette unter den Neuern anführt, haben veranlassen können, da man, wenn man sie unbefangen liest, schwerlich einen hinreichenden Grund finden wird. So viel ist jedoch ausgemacht, daß Guillaume Choul *r*) der erste war, der eine Abbildung von einem Ringe des Nero, mit folgender, wahrscheinlich von irgend einer Münze entlehnten Legende bekannt machte: Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus. P. Max. Tr. P. Imp. P. P. In der Florentiner Gallerie befindet sich von diesem angeblichen Ringe ein bronzener Abguß *s*).

q) S. *Sueton.* in Nero. c. 21. et 53.

r) S. *G. Chaul* am a. O.

s) Ein anderer Abguß dieses Ringes des Nero wird in einer seltenen Schrift erwähnt, welche den Titel hat: Discours sur les antiquitez trouves près le prieure sainct Martin les Bourdeaus en Juillet 1594 avec les Portraicts des statues et principales medailles trouvées audict lieu, à *Bourdeaux*, 1619. 4. Daselbst liest man Folgendes: "Mais ce que est de plus singulier, c'est une medaille de bronze representant le cachet de Neron, avec le pourtraict du combat d'Apollon et Marsias, et punicion d'iceluy. Al' entour de la quelles sont escrit ces mots: *NERO CLAVDIVS CAESAR. AVGVSTVS. GERMANICVS. P. MAX. TR. P. IMP. P. P.* tout de mesmes que Du Choul l'a representé en son Discours de la religion et medailles des anciens Romains."

Die zahlreichen Steine, auf welchen man die Fabel des Marsyas, eben so wie auf der oben beschriebenen Florentinischen Gemme dargestellt sieht, verdienen hier nun aufgezählt zu werden; ich werde jedoch nur die geringen Abweichungen die man in der Composition wahrnimmt, anmerken. Ein auf beyden Seiten geschnittener Sardonyx bey Gorläus, stellt auf der obern Seite die Köpfe des Nero und seiner Mutter Agrippina, auf der untern aber, die Gruppe des Apollo, Marsyas und Olympus, wie in der Florentinischen, dar. Auf einem rothen Jaspis, den man nicht mit einem Carneol verwechseln darf, bey Maffei, sieht man ebenfalls denselben Moment. Dieser Stein kam in den Besitz des Cardinals Camillo de Massimi. Die Gemme des Odescalcischen Museums t), ein rother Jaspis, ist der vorhergehenden in der Darstellung des Moments ähnlich; nur erscheint der junge Olympus, wahrscheinlich aus einem Versehen des Kupferstechers Bartoli, bärtig. Dieselbe Vorstellung kommt ferner auf einem blutrothen Jaspis der ehemahligen Königlichen Sammlung in Paris, vor. Sie ist aber darin von der, der Florentinischen Gemme verschieden, daß an dem Baumstamme nicht wie gewöhnlich die Flöten hängen, sondern der Bogen des Apollo, und daß sich die Flöten in einer gewissen Entfernung von dem Marsyas befinden. Die zarte Bildung des bittenden Olympus, befremdete selbst den Herausgeber des Steins, Mariette,

t) *Museum Odesc.* T. I. Tab. 50. *ed. Rom.* 1747.

der ſich nicht enthalten konnte zu bemerken, daß "der junge Scythe, der den Marſyas ſchinden ſoll, vor dem Gotte auf den Knieen liege *u*)." Man ſieht aus dieſem einzigen Beyſpiele, wie die Anordnung der Scene, verwirrt, unbegreiflich und widerſprechend wird, wenn man den Olympus mit dem Scythen verwechſelt. Um dieſelbe Zeit, als Mariette's Werk erſchien, war ſchon eine andere Sammlung von Abbildungen alter geſchnittener Steine des Königlichen Cabinets, durch den Grafen Caylus veranſtaltet worden *v*). Nach der allgemeinen Sage, ſollen die Platten zu dieſem Werke verloren gegangen ſeyn; allein es kam bald darauf unter einem neuen Titel ans Licht *w*). In dieſer Sammlung finde ich nun bey der 149ſten Nummer, einen Marſyas, aber auch zu meinem größten Erſtaunen, ſtatt des aufgehängten Bogens, ein Band, und auf der einen Seite die Buchſtaben LAUR. MED. *x*). Dieſer Stein

u) Le *jeune Scythe* qui le doit écorcher est à genoux aux pied du Dieu."

v) Sie führt den Titel: Recueil des Gravures antiques du Cabinet du Roi.

w) Recueil de trois cent têtes et sujets de composition gravés par Mr. *le Comte de Caylus*, d'après les pierres gravées antiques du Cabinet du Roi.

x) Den Liebhabern der Steinſchneidekunſt wird es mehr als zu bekannt ſeyn, daß man im Zeitalter des Lorenzo de Medici die ſchönſten Steine zu Florenz ſchnitte, und größtentheils mit den angegebenen Buchſtaben bezeichnete. Man hat ſelbſt Urſache zu glauben, daß Lo-

kann unmöglich derjenige seyn, welchen schon Mariette abgebildet hatte; und wirklich gibt auch Caylus am Rande zwey besondere Maße an, von denen sich das eine auf den Stein des Mariette, das andere aber, von einem größern Umfang, auf den zuletzt beschriebenen, beziehen muß *y*).

Die übrigen Steine, welche den Moment ganz wie die Florentinische Gemme darstellen, sind folgende: ein blutrother Jaspis im Stoschischen Cabinett *z*); ein rother Jaspis in der ehemahls dem Herzoge von Orleans gehörigen Sammlung *a*), ein schlecht geschnittener Achat im Museo zu Cortona *b*), worauf überdem die Figur des

renzo eine beträchtliche Anzahl seiner besten alten Steine mit dieser Mark versehen ließ, wodurch in der Folge den Antiken-Händlern und andern Künstlern Gelegenheit zu Betrügereyen gegeben wurde, indem sie gute Steine, als wären sie aus der Sammlung der Mediceer, mit jenen Buchstaben bezeichneten, und den Werth derselben weit höher anschlugen.

y) Ich bitte den, der dieß Werk zur Hand hat, die 217te Nummer, wo man einen von der Venus gefesselten Herkules sieht, mit der Abbildung des Marsyas zu vergleichen. Die Figur des Herkules ist nähmlich völlig der des Marsyas nachgeahmt, und ich möchte daher, vorzüglich auch wegen der übrigen Anordnung behaupten, daß diese Gemme eine neue Arbeit sey.

z) S. Description des pierres gravées du Cabinet *de Stosch.* Cl. II. n. 1143. p. 194.

a) S. Cabinet d'Orleans. p. 205.

b) S. Museo Cortonese. Tab. XXV.

Olympus fehlt, wie wohl das übrige vollkommen mit der Florentiniſchen Gemme übereintrifft; und zuletzt noch, ein vielfarbiger Jaspis, des Florentiniſchen Muſeums.

Ganz verſchieden von der bisher beſchriebenen und ſo oft wiederhohlten Compoſition, iſt diejenige, welche ſich auf einem von Venuti bekannt gemachten Camee befindet *c*), und mit einem alten Herkulaniſchen Gemählde und einem Basrelief an einem Dreyfuße, eine gewiſſe Aehnlichkeit hat. Hier erblickt man den Apollo ſitzend, vor ihm den bittenden Olympus, und in einer gewiſſen Entfernung den Marſyas an einen Baumſtamm gefeſſelt, und neben ihn den Henker mit dem Meſſer in den Händen.

Faſt in allen Vorſtellungen des Marſyas, die ich bereits angeführt habe, ſieht man ihn auf einer Haut ſitzen. Auf der Florentiniſchen Gemme iſt es eine Löwenhaut, auf einigen andern aber, ſcheint es entweder aus Unwiſſenheit des Künſtlers, Zeichners oder Kupferſtechers, eine Menſchenhaut zu ſeyn. Dieſes ſtreitet ganz wider den Sinn der Fabel, denn wäre die Execution ſchon vollzogen, ſo könnte Olympus nicht mehr um Gnade für ſeinen unglücklichen Lehrer, ſondern nur einzig um eine ehrenvolle Beſtattung ſeines Körpers bitten *d*). Allein die ganze Anordnung der Figuren und überhaupt ihre Stellung, zeigt es deutlich, daß Marſyas noch lebt; und was die Vorſtellung der abgezogenen Haut noch lächer-

c) S. *Ant. Borioni* Collectanea Antiquitatum Romanar. Tab. XXXII.

d) S. *Hygin.* Fab. 165.

licher macht, ist, daß sie dieselbe stets mit einem Gesicht und Bart, weil Marsyas bärtig ist, abgebildet haben. Wirklich ist es dem Künstler nicht zu verzeihen, wenn er durch die Haut schon die vollendete Bestrafung im voraus hat bezeichnen wollen *e*). Aber selbst unter den neuern Artisten gab es einige, die in denselben Fehler verfallen sind. Im jüngsten Gericht von **Michel Angelo** findet sich zum Beyspiel der heilige Bartholomäus, der seine eigene abgestreifte Haut in den Händen hält, und zu Mailand ist die Statue desselben Heiligen, ein **Werk des Marco Ferrerio**, woran man zugleich die abgezogene Haut mit dem vollkommenen daran hängenden Kopf sieht, als hätte der Heilige zwey Köpfe gehabt.

Wir kommen nun zu einem herkulanischen Gemählde *f*), worauf die Fabel des Marsyas in einer reichen, dessen unerachtet aber ganz den alten Basreliefs gleichenden Composition, dargestellt ist. Zu den Füßen des Apollo, bey dem eine Muse ist, bittet Olympus in der bekannten Stellung; in einiger Entfernung steht Marsyas an einen Baum gefesselt, und neben ihn der Gerichtsknecht oder Scythe, in phrygischer Kleidung mit einem Messer bewaffnet, wie er auf einen Wink des Gottes wartet, um an dem Marsyas die Strafe zu vollzie-

e) In der Galeria Giustiniani (Tom. I. Tab. 60.) sieht man eine anatomische Figur des geschundenen Marsyas ohne Bart, und ebendaselbst (Tab. 59.), einen Apollo mit der abgestreiften Haut in den Händen.

f) *Antichità d'Ercolano*, Pitture. T. II. p. 125.

hen. Der Mahler hat hier ſtatt der Löwenhaut ein Gewand angebracht.

Winkelmann machte ebenfalls ein altes Basrelief mit unſerem Sujet bekannt *g*), das aber wirklich in einem elenden Styl ausgeführt iſt. Hier ſieht man ſtatt eines Scythen, drey mit phrygiſchen Gewändern und Mützen; von denen der mittelſte im Begriff iſt, ſein Meſſer zu ſchärfen, aber in einer Stellung, die nicht die entfernteſte Aehnlichkeit mit derjenigen hat, worin alle ſo genannte Scythen, die ich für bittende Olympe erkläre, erſcheinen. Der gebundene und an einen Baum gelehnte Marſyas wird von einem Scythen mit einem Seil in die Höhe gezogen, und dieſe eigene von allen andern abweichende Vorſtellungsart zeigt nur zu ſehr das rohe Zeitalter an, worin das Kunſtwerk gehört.

Außer dieſem Basrelief verdient noch ein altes mit einer Etruskiſchen Inſchrift verſehenes Kunſtwerk erwähnt zu werden, das Bartoli mit den Abbildungen anderer alten Grabmähler ans Licht geſtellt hat *h*). Man erblickt daſelbſt Marſyas, wie er von einem jungen kraftvollen Mann an einen Baum gebunden wird. Bartoli hält dieſen für den Apollo der ſich ſelbſt rächt, allein ohne Grund, wie ich glaube; denn weder die Phyſiognomie noch

g) S. Monumenti antichi inediti. Tab. XLII.

h) S. *Petri Sancti Bartoli*, Sepolcri antichi. Roma, 1697. Fol. Nro. 95. vergl. *T. Dempster* Etrur. reg. T. I. Tab. IX.

die Stellung paſſen für eine Gottheit; eher möchte ich den Jüngling für einen Schergen erklären.

Auf eine andere Weiſe ſieht man den Marſyas an einer Schale dargeſtellt, welche ehedem im Beſitz des Advocaten Miſſelli war, gegenwärtig aber an den M Giuſeppe Caſali gekommen iſt *i*). Er befindet ſich hier gefeſſelt an einen Baum, ihm gegenüber iſt Apollo, (worin Guattani irrig den Olympus zu ſehen glaubt), mit einem Lorbeer bekränzt, zwiſchen beyden aber ſteht der Scythe in einem wirklich auffallenden Koſtum, das die alten Künſtler kaum barbariſchen Völkern beyzulegen pflegten, indem er mit Knöpfen beſetzte Aermeln und kleine Stiefel hat. Auch iſt es merkwürdig, daß man eine Joniſche Säule bey dieſer Gruppe ſieht.

Endlich komme ich zu einem ſieben Palmen hohen, aus pentheliſchem Marmor gearbeiteten und mit einer dreyſeitigen Baſis verſehenen Candelaber, der im Pio-Clementiniſchen Muſeum abgebildet, und von Visconti mit zweckmäßiger Gelehrſamkeit erläutert worden iſt *k*). Er ſtellt an drey mit Basreliefs geſchmückten Seiten, die Fabel des Marſyas progreſſiv dar. An der Hauptſeite iſt Apollo mit der Leyer, in ausruhender Stellung den Arm über den Kopf lehnend; an der andern, Marſyas an eine Fichte gebunden und neben ihn der trauernde Olympus mit Schuhen und phrygiſcher Mütze, wie er

i) S. *Notizie sulle Antichità e belle arti.* Roma, Anno 1785. *Marzo.* Tab. II.

k) S. Museo Pio-Clementino. T. V. Tab. III. et IV.

das harte Schickſal ſeines Lehrers, deſſen Flöten an einem Baume hängen, beklagt; an der dritten aber, der völlig unbekleidete Gerichtsknecht, der ſein Meſſer auf einem bey ihm befindlichen Felſen, weßt.

Wir haben ſchon oben bemerkt, daß Agoſtini der erſte war, der den Aretino für einen ſchleifenden Scythen ausgab, und daß dieſe Erklärung bey vielen Antiquaren eine günſtige Aufnahme fand. Unſtreitig wurde ſie durch eine Münze welche Pellerin bekannt machte *l*) noch mehr beſtätigt und von manchen als völlig erwieſen angenommen. Da mir aber das Alter der Münze ſelbſt ſehr zweifelhaft zu ſeyn ſcheint, ſo muß ich von ihr umſtändlich reden. Schwerlich ſtammt die Münze, wie Pellerin glaubt, aus den Zeiten der Antonine. In der Compoſition erkenne ich nähmlich keines Weges denjenigen Charakter, welcher echte Münzen und Basreliefs des Alterthums bezeichnet, ſondern ein neues, mittelmäßiges Machwerk, womit man jenen großen Münzenkenner hintergangen hat. Denn Marſyas iſt nicht, wie in allen übrigen Vorſtellungen, an einen Baum gefeſſelt, oder auf diejenige Weiſe daran hängend abgebildet wie man ihn in drey Statuen, zu Florenz *m*) und zu Rom in der Mediceiſchen und Pamfiliſchen Villa *n*) erblickt, ſondern

l) S. Recueil de Medailles. T. III. Pl. CXXXII. n. 7.

m) *Museo Fiorentino.* T. III. Nro. 13.

n) S. *Villa Pamfili.* Tab. XXLII. und *Raccolta.* Tab. 31. Zwey andere waren in der Villa des Cardinals Albani.

ganz wider den Geist der Antike, als ein am Galgen aufgeknüpfter Missethäter dargestellt o). Der angebliche Scythe, oder vielmehr die gewöhnliche kleine Figur eines Jünglings, erscheint zwar auch dabey nackend und in der bekannten knieenden Stellung, allein sie hat nichts Auszeichnendes, weder durch die phrygische Mütze noch durch

o) Bey Lippert, Mill. II. 51. findet sich ebenfalls eine schlechte Vorstellung eines an einem Baum aufgeknüpften Menschen; allein man kann ihn nicht für einen Marsyas halten, weil keine Figur neben ihn steht. Guattani führt (ebendas.) eine Meinung von Sea an, nach welcher der Arotino eine Gruppe mit dem hängenden Marsyas der Mediceischen Villa ausgemacht habe, besonders da sie sich einander anblicken sollen. Diese Deutung ist aber ganz unhaltbar, wenn man auf die Verschiedenheit des Marmors und der Verhältnisse beyder Statuen Rücksicht nimmt. Um kein Kunstwerk, welches die Fabel des Marsyas und Apollo darstellt, unberührt zu lassen, verweise ich auch den Leser auf den Catalogue raisonne de Pierres gravées von *Jacques Tassie* und *Raspe* (Lond. 1791. 4.), wo man (Tom. I. p. 211.) ein weitläuftiges Verzeichniß verschiedener Steine findet, die den Moment, wovon wir handeln, abbilden. Unter diesen verdient vorzüglich eine alte dem Ritter Townley angehörige Paste (Tom. II. Tab. XXXII. Nro. 3029.) erwähnt zu werden, worauf man Marsyas an einen Baum gebunden erblickt. Neben ihn stehen auf der einen Seite Apollo, auf der andern aber eine Victoria, welche ihm die Flöten entrissen hat, und zu seinen Füßen der Scythe.

ein anderes barbarisches Kostum, sie ist selbst sehr zweydeutig und sagt nichts bestimmt. Sie blickt überdieß, nicht, wie alle andere Scythen, zum Apollo hinauf, sondern beschäftigt sich, wie Pellerin vermuthet, mit beyden Händen ein Messer zu schärfen.

Dieses ist nun das Monument, worauf man sich beruft, wenn man den Arotino für den Scythen, den Vollstrecker der Strafe an dem Marsyas ausgibt; in dieser scheinbaren Aehnlichkeit glaubt man ein unverwerfliches Argument zu finden, ohne zu bedenken, daß die Sache, die man zum Grunde legt, ihre vollkommene Richtigkeit haben muß, wenn die Schlüsse, die man daraus ziehen will, richtig und sicher seyn sollen.

Aber gesetzt auch, was doch der Fall nicht ist, daß sich der Scythe und Marsyas auf dieser Münze vereint finden, daß sie selbst echt sey; so darf man weder glauben, daß der Bildhauer die Münze als Muster genommen, noch auch, daß der Urheber der Münze, der sie überdem in Aegypten verfertigt haben soll, die Idee von der vorgeblich einst zu Rom befindlichen Gruppe des Marsyas, entlehnt habe. Denn, wiewohl auf dem Römischen Forum eine Gruppe des bestraften Marsyas und Apollo, deren auch Horaz gedenkt, bewundert wurde *p*), so bezieht sich der Ausdruck *Tortor* auf die Bildsäule des Apollo nicht auf den Scythen *q*). Merkwürdig ist es übrigens,

p) S. *Horat.* Satyr. I. b. 120. *Servius* ad Aen. IV, 58.
q) S. *Sueton.* August. C. 70.

daß man noch heut zu Tage, bey der Innocentiniſchen Curie in Rom, eine ſehr beſchädigte und darnach ergänzte Zuſammenſtellung des Apollo und Marſyas findet.

Aus dem was ich bisher geſagt habe, läßt ſich einiger Maßen die Entſtehung der Deutung unſeres Arotino erklären; allein da man, wie es offenbar iſt, eben dieſe Deutung lediglich der Verwechſelung des Olympus mit dem Scythen und einer untergeſchobenen Münze zu verdanken hat, ſo bleibt uns jetzt nur noch zu unterſuchen übrig, ob man nicht einen glücklichern Weg einſchlagen kann. Je mehr ich meinen Blick auf unſere Statue heſte, je mehr glaube ich den Mann den ſie darſtellt, in einer momentanen Handlung zu finden: Er ruht nicht mit dem Knie auf dem Boden, er blickt in die Höhe, mit einer ſclaviſchen aber nicht barbariſchen Miene, er ſcheint nur irgend einen Befehl vernehmen zu wollen. Da überdem der kleine Hügel worauf er einigermaßen zu ſitzen ſcheint, von dem Künſtler einzig in der Abſicht angebracht iſt, damit die Statue eine Stütze habe, und keinen Grund zu ihrer Erklärung abgeben kann, ſo kann ich bey der alten unzuläſſigen, unvollkommenen und unnatürlichen Auslegung nicht länger ſtehen bleiben. Vielleicht bin ich ſo glücklich, durch eine neue Anſicht des Arotino, ſeine Bedeutung zu erforſchen.

Die Hände, welche viel entſcheiden könnten, ſind unſtreitig von einem Ergänzer angeſetzt worden, wie es ſich denn auch aus der Beſchreibung bey Aldrovandus

unwiderſprechlich ergibt r), daß die Statue im Zeitalter dieſes Antiquars keine Hände gehabt habe. Er ſagt in der ſchon oben angeführten Stelle, Folgendes: "Es iſt ein ſchönes Werk, und weil man ein Meſſer auf einer Baſis dabey liegen ſieht, ſo nennt man die Statue Aguzza coltelli s)." Liegt es nicht in dieſer Beſchreibung daß die Statue an den Händen verſtümmelt geweſen iſt? Würde wohl Aldrovandus, wenn die Statue ſchon damahls das auf der Baſis liegende Meſſer, wie jetzt in den Händen gehabt hätte, dieſen Umſtand mit Stillſchweigen übergangen haben? Warum ſagt er nur, daß das Meſſer auf der Baſis liege, warum nicht daß es der Schleifer auf dem Stein ſchärfe? Nach einer genauen zu Florenz angeſtellten Unterſuchung der Statue würde man die Ergänzung an ihr genauer angeben können; allein ich beſchäftigte mich während meines Aufenthaltes daſelbſt mehr mit dem Studium des Kopfes als der übrigen Theile, und habe alſo ſelbſt nicht darauf geachtet. Allein ſeit dem ich anfing die Geſchichte des Kunſtwerkes näher zu prüfen, und bey mir ein Mißtrauen gegen die allgemein angenommene Deutung rege wurde, ſchrieb ich (1791) an meinen Freund und Mitſchüler G. Ferri zu Florenz, und bath ihn mir ſeine ſcharfen Beobachtungen über dieſen Punkt und eine treue

r) S. oben Not. n. S. 257.

s) "... E un opera assai bella, e perche si vede un coltello giacer sopra una base, chiamano questa statua *Aguzza coltelli*.

Zeichnung des Messers mitzutheilen. Ich erhielt auch bald darauf eine befriedigende Antwort, woraus ich nur Folgendes hier herſetze: — "Was den Arotino betrifft, ſo kann ich Ew. verſichern, daß die Hände mit denen er das Meſſer hält, aus mehreren zuſammen gefügten Stücken beſtehen. Von dem Meſſer ſelbſt habe ich eine treue Zeichnung beygelegt. Uebrigens iſt es mir unmöglich geweſen zu entſcheiden, ob der Marmor woraus die Hände verfertigt ſind, eben ſo feinkörnig als die ganze Statue iſt. Ihrer Meinung aber, daß die Hände reſtaurirt, oder genauer zu reden mit dem Meſſer in Verbindung geſetzt ſind, ſtimme ich gern bey. Die Hände haben, meinem Gefühl nach, etwas Trockenes, das mit dem Weichen der Arme nicht harmonirt."

Das krumme auf der Baſis liegende Inſtrument, das man wegen ſeiner ſcheinbaren Aehnlichkeit mit einem Meſſer, ein Meſſer genannt hat, kommt jedoch in derſelben Geſtalt auf Reliefs oder andern Kunſtwerken, welche Trophäen, Waffen, Opfer-Geräthe und dergleichen Dinge vorſtellen, niemahls wieder vor. Selbſt in den Denkmählern welche die Strafe des Marſyas abbilden, ſieht man zwar verſchiedene Meſſer in den Händen der Scythen, aber kein einziges, das mit dem unſeres Arotino, in Hinſicht der Krümmung und überhaupt der ganzen Form, eine nur entfernte Aehnlichkeit hätte *t*).

t) Damit ſich der Leſer einen deutlichen Begriff von der Form des Meſſers unſers Arotino machen könne; ſo habe ich die mir überſchickte Zeichnung, zugleich mit

Ich bin also sehr geneigt zu glauben, daß das Instrument des Arotino, nichts weiter als ein bey den Römern in Gebrauch gewesenes Schab-Eisen ist, womit sie sich von ihren Sclaven oder Badbedienten in den Bädern schaben ließen *u*). Bedenkt man nun, daß die Bäder

Messern, welche die Scythen führen, und den Schabeisen der Badediener auf eine Tafel stechen lassen. Tafel II. Figur a. ist das Instrument des Arotino; Figur b. das Messer des Scythen. S. *Museo Pio-Clement.* Tom. V. Tab. 4. Andere Messer der Scythen, sind; Figur c. S. *Antichità d'Ercolano. Pitture.* T. II. p. 125. Fig. d. S. *Galleria Giustiniani.* Tom. I. Tab. 59. Fig. e. S. *Monumenta Matthaeiana.* T. I. Tab. 9. Fig. e. 2. S. *Borioni.* Tab. XXXII.

u) Die zwey metallenen Schabeisen, welche unter den Trümmern der Bäder des Trajan gefunden und von Mercurialis abgebildet sind, wie auch zwey andere Schabeisen, welche Choul bekannt gemacht, haben mit dem Instrument des Arotino eine unverkennbare Aehnlichkeit. S. *Hieronymi Mercurialis* de arte Gymnastica Lib. I. c. 34. (Amstelod. 1672. 4.). Tafel II. Figur l. m., sind die Schabeisen nach der Zeichnung bey Mercurialis; Tafel II. Figur n. o., die Schabeisen von Choul. S. Des Bains, et antiques exercitations grecques et romains. p. 8. Von den zwey Schabeisen, welche daselbst vorgestellt sind, ist das erste nach der Beschreibung entworfen, welche Apulejus (Florid. Lib. 2.) gegeben, das zweyte aber nach einem antiken von vergoldeter Bronze, das im Besitz jenes Alterthumsforschers war.

mit den vortrefflichſten Denkmählern verziert waren, daß ſich unter andern vor dem des Agrippa, ein bewundernswürdiges Meiſterſtück des Lyſippos, eine Figur mit einem Schabeiſen (strigilis) befand *v*), und daß ſich noch verſchiedene männliche Statuen mit Schabeiſen in den Händen, wahrſcheinlich aus Römiſchen Bädern bis auf unſere Zeiten erhalten haben *w*); ſo wird man gewiß

Aus vielen Stellen der alten Schriftſteller erhellet es zu Genüge, daß dieſe Inſtrumente nicht nur in Hinſicht der Form, ſondern auch der Materie von einander abwichen. Einige waren aus Gold, Silber, Kupfer, Eiſen, andere aus Ebenholz u. ſ. w. verfertiget.

v) *Plinius*, Histor. Natur. Lib. XXXIV. cap. 8. "... Plurima ex omnibus signa fecit (nähmlich Lyſippos), vt dixcimus, fecundissimae artis, inter quae destringentem se, quem Marcus Agrippa ante Thermas suas dicauit, mire gratum Tiberio principi: qui non quiuit temperare sibi in eo, quamquam imperiosus sui inter initia principatus, transtulique in cubiculum, alio ibi signo substituto: cum quidem tanta populi Romani contumacia fuit, vt magnis theatri clamoribus reponi *Apoxyomenon* flagitauerit, princepsque, quamquam adamatum, reposuerit."

w) Unter den merkwürdigſten Denkmählern dieſer Gattung, verdient die Statue eines Neger-Sclaven erwähnt zu werden, der in der linken erhobenen Hand, an einem Ringe, das Gefäß voll Salböhl und die Schabeiſen hängen hat. Er ſcheint in dem Moment dargeſtellt zu ſeyn, wie er ſeinen Herrn in das Bad begleitet; er iſt

meine Meinung nicht ungereimt finden, wenn ich den Arotino für den Bedienten eines Bades, mit dem Schabeisen erkläre.

4 Palmen, 7 Unzen hoch, und aus Penthelischem Marmor, den man gemeiniglich Cipolla nennt, verfertigt. S. *Museo Pio-Clementino.* Tom. III. Tab. 35. und meine Tafel II. Figur i. Hier darf ich auch den Athleten, der sich salbt, und an den neben ihn befindlichen Baumstamm das Gefäß voll Oehl und das Schabeisen hängen hat, eine der vortrefflichsten Statuen der Dresdener Gallerie, nicht mit Stillschweigen übergehen. S. *Marbres de Dresde.* Tab. CXXI. und Tafel II. Figur f. In dem eben angeführten Werke wird dieser Athlete ein Merkur genannt, aber schon Casanova (*Discorso sopra gl' antichi Monumenti* S. 28.), hat sich mit Recht gewundert, wie man die Statue zu einem Merkur umbilden, und ihr einen Beutel in die rechte Hand habe geben können, da man doch, wie gesagt, an dem Baumstamm das Oehlgefäß und die Eisen genau erkennt. So viel ich weiß, hat noch Niemand bemerkt, daß man bey Borioni (*Collect. Antiq.* Tab. 75.) in einem weinfarbigen Hyacinth die Figur eines Athleten sieht, welche der Statue zu Dresden ganz gleich ist. Auf diesem Stein, der ehedem im Besitz des Apostolo Zeno war, hat auch der Steinschneider seinen Nahmen gesetzt; ΓΗΛΙΟΥ. Diesem Stein ist ein anderer Hyacinth bey Bracci (Memorie degl' antichi Incisori. Tom. I. Tab. 51.) völlig ähnlich, worauf der Nahme ΓΝΛΙΟΥ steht. Er zierte die Sammlung des Vicomte Duncannon. Endlich befindet sich noch eine dritte Gemme in der Samm-

Die alten Künstler nahmen gern den Stoff zu ihren Werken aus den Bädern: Sie stellten nicht allein in großen Mahlereyen die beym Baden üblichen Gebräuche

lung des Herzoges von Marlborough, mit dem Nahmen ΓNAIOΥ bezeichnet, welche die richtigste Leseart ist, da wie bekannt, die Buchstaben N und H, A und Λ leicht mit einander verwechselt werden können. Siehe die Anmerkungen bey Borioni und v. Murr, Bibliotheque de Peinture. T. I. p. 257. v. Murr glaubt, daß dieser Stein aus dem Cabinett Clemens V, in die Hände des Baron von Stosch, darauf an den Grafen von Beßborough und zuletzt an den Herzog von Marlborough gekommen sey. S. *Cabinet de Marlborough.* T. I. Tab. LXXV. Aus dem Stein kann man übrigens beweisen, daß der Ergänzer der Dresdener Statue den rechten Arm falsch restaurirt hat, weil er dort mehr gebogen dargestellt ist. Schließlich muß ich noch für die Liebhaber der alten Gemmen bemerken, daß die drey erwähnten Steine, Hyacinthe sind, so wie der größte Theil derjenigen, welche die Fabel des Marsyas abbilden, blutrothe Jaspisse. Unstreitig suchten die Kopisten irgend einem Vorbilde selbst durch die Gleichartigkeit des Steins nahe zu kommen, um dann besser betrügen zu können. — Merkwürdig ist es, daß zwey in der Mediceischen Gallerie befindliche Statuen und eine dritte von Bracci (Tom. I. Tab. XXVI.) beschrieben, mit dem eben erwähnten Stein von Borioni ebenfalls eine auffallende Aehnlichkeit haben. Letztere Statue ist von Cavaceppi ergänzt worden, meiner Meinung nach nicht ganz richtig, und wird gegenwärtig in London gewiesen.

und selbst die Badediener in ihrem Amte dar x), sondern verfertigten auch Basreliefs, welche auf das Baden Beziehung hatten y). Ja sie schnitten so gar in Gemmen und Carneole, Figuren von Badedienern und Aufwärtern mit Schabeisen in den Händen z). Sollte es

x) Ich verweise hier nur auf das Wandgemählde in den Bädern des Titus, bey *Cameron*, The Baths of the Romans. pag. 37.

y) S. Das Verzeichniß der Antiquitäten in der Villa Albani, Nr. 213., wo die Figur eines jugendlichen Sclaven, der in der linken ein Gefäß voll Salbe und die Schabeisen hält (ληκυθοφορος; vergl. *Pollux*, Onom. Lib. III, 154.), und um seinen nackten Körper ein reiches Pallium geworfen hat, beschrieben ist. Visconti ist übrigens geneigt, ihn eher für einen Athleten, der zur Palästra geht oder für einen Cynischen Philosophen, der in das Bad schreitet, zu halten. S. *Museo Pio-Clement.* T. III. Tab. B. p. 75.

z) S. *Bracci*, Tom. I. Tab. LII. Die daselbst abgebildete Gemme ist ebenfalls ein Werk des Steinschneiders Cnäus von dem in der Anmerkung *w* gehandelt worden. Sein Nahme ist hier richtig ΓNAIOY geschrieben. Ich finde übrigens in der Figur, einen Athleten. Tafel. II. Fig. k. Ein Badediener kommt außerdem auf der Gemme bey Spilsbury vor. S. *I. Spilsbury*, Collection of fifty prints from antique Gems. Lond. 1785. 4. Tafel II. Figur g. vergl. *Museo Pio-Clement.* T. III. Tab. B. n. 2. 5. Tafel II. Figur h. i. *Marbres de Dresde.* Nr. 121. Tafel II. Figur f. Die übrigen Vorstellungen von gekrümmten Messern, sind: Tafel II. Figur r. s. u., nach den Basreliefs der Tra-

nun nicht höchst wahrscheinlich seyn, daß der Arotino ein solcher Badediener ist, der einst zu einer Gruppe, die einem prächtigen Bade zur Zierde diente, gehört hat? Das Alter, der Charakter, die sclavische Physiognomie, die Handlung, die Ponderation des Körpers, mit einem Worte, die ganze Figur, zeigt meinem Urtheile nach keinen Gerichtsdiener, keinen Scythen, sondern einen Römischen Badediener *a*).

Ich weiß zwar, daß es meiner Deutung des Arotino an historischen Beweisen mangelt; ein Fall, worin sich nur zu oft die Erklärer alter Kunstwerke befinden; aber ich glaube sie durch mehrere Gründe so unterstützt zu haben, daß sie sich auch neben der von Lanzi und anderer, die in ihm einen Barbier mit dem Scheermesser oder einen Scythen sehen, wird behaupten können.

janischen Säule (Tab. LII. LIII. LXXII. LXXXIII.) Fig. t., nach Borioni (Tab. XCV.) w. x. y. z., nach alten Lampen ꝛc. (S. *Lucerne antiche.* T. II. n. 26. T. III. n. 13.

a) Eine völlig getreue Abbildung des Arotino ist noch nicht vorhanden. Fast alle weichen sehr von einander ab. Um sich davon zu überzeugen, vergleiche man nur den Kupferstich im *Museo Fiorentino.* Tom. III. Tab. XCV. CXCVI., mit denen, welche *Cavallieri.* Tab. 90. *Gronov.* T. II. 86. *Perrier.* N. 17., und andere geliefert, welche alle ein eigenes Gepräge haben, und das Instrument ganz verschieden vorstellen, wie Tafel II. Figur p. und q.

X.

Ueber die Kenntniß der alten Künstler, von der Perspective und ihre Wiederauflebung in neuern Zeiten.

Daß sich Gelehrte und Künstler, besonders wenn von den mechanischen Theilen der Kunst die Rede ist, oft einander nicht verstehen, hat die Erfahrung mehrmahls bestätigt, denn wie viel ist nicht über die enkaustische Mahlerey, Steinschneidekunst, Toreutik, Architectur und Perspective der Alten geschrieben worden, und wie oft hat eine Meinung die andere verdrängt. Die Frage, ob die Alten Kenntniß der Perspective gehabt haben, oder ob man sie ihnen absprechen kann, hat viele Streitigkeiten zwischen Gelehrten und Künstlern veranlaßt; allein ich bin überzeugt, daß mehrere weder die Aufgabe, noch die gegebene Erklärung verstanden haben, da sie sich theils unter der Perspective etwas Verschiedenes dachten, theils von der Sache, wovon die Rede war, keine richtige Begriffe hatten. Einige verstanden nähmlich unter der Perspective, die Scenographie, andere, die Anordnung, noch andere, das Maß, jeden in Perspective erscheinenden Gegenstand, Verkürzung der Figuren, allmähliches Schwinden des Helldunkels und Abfallen der Farben, welches von der Luftmasse herrührt, u. s. w.

Den Streit über die Kenntniß der Alten von der Perspective fing Perrault an *a*). Er war von der Höhe des Zeitalters Ludwigs XIV., enthusiastisch eingenommen, und erklärte, wo er von den Basreliefs der Trajanischen Säule und einigen alten Griechischen Mahlereyen spricht, in einem entscheidenden Tone, daß den Alten jener Theil der Kunst völlig abzusprechen sey *b*). Seine Behauptung wurde aber von Sallier *c*), der sich auf einige Stellen der classischen Schriftsteller und vorzüglich auf zwey Bemerkungen von Plato *d*) berief, und in der Folge auch von dem Grafen Caylus angegriffen *e*). Dieser großer Liebhaber und Kenner der schönen Künste, der zu den wenigen Gelehrten gehörte, welche sich durch einen langen Umgang mit Artisten gebildet und die

a) S. *Perrault*, paralelle des anciens et des modernes.

b) Von den Basreliefs der Trajanischen Säule, hat der Graf Algarotti in seinem letzten Brief über die Mahlerey, der an den Marchesen Giov. Paolucci gerichtet ist, gehandelt. Die Einwürfe, welche Falconet dawider machte, sind in seine *Oeuvres* T. II. p. 311. aufgenommen worden.

c) S. Discours sur la Perspective de l'ancienne peinture ou sculpture; *Mèmoires de l'Acad. des Inscriptions et bell. Lettres.* T. VIII. p. 97.

d) S. *Platon.* Opp. T. II. p. 238. ed. Bip. T. VII. p. 286.

e) S. *Memoires de l'Acad. des Inscript.* T. XXIII; De la Perspective des anciens par Mr. le Comte de *Caylus.*

Sprache derselben eigen gemacht haben, die er dann am gehörigen Orte anzuwenden wußte, war überzeugt, daß die Alten die Regeln der Perspective gekannt und in ihren Werken angewendet haben. Er gab zugleich eine Erklärung der Perspective, worunter er das Verschwinden, Verkleinern und unmerkliche Erblassen der Farben aller Gegenstände der Natur welche unsern Augen erscheinen, versteht; seiner Meinung zu Folge, rührt jenes Verschwinden und Verkleinern der Formen, von der Entfernung, jenes Ermatten und Erblassen der Farben aber, von der Luft her.

So wenig genau die Definition des Grafen Caylus auch immer seyn mag, da die stufenweise Verringerung des Lichts und der Farbe ebenfalls von der Entfernung herrührt, und mit der Weite des mit Luft erfüllten Raumes in einem unzertrennlichen Verhältnisse steht, überdieß die Perspective am richtigsten in Linear- und Luft-Perspective, von denen die erste die Gesetze der Formen, die andere aber die des Helldunkels und der Farben bestimmt, getheilt werden muß, so gaben doch seine Ideen Andern Veranlassung, darüber nachzudenken und neue Gedankenreihen hervorzubringen. In dieser Rücksicht verdient Pope genannt zu werden, der mit vieler Wärme den Alten die Kenntniß der Perspective, bey Gelegenheit seiner Untersuchungen über den Schild des Achilles, zuschreiben will. "Homer", behauptet er, "kannte die Luftperspective, weil er in seiner Be-

schreibung des Schildes deutlich die Entfernung eines Objectes von dem andern bemerkt *f*)."

Lessing behandelte denselben Gegenstand im Laokoon *g*), und hielt sich nach seiner eigenen Ansicht des Schildes des Achilles, und zweyer, von Pausanias *h*) beschriebener Gemählde des Polygnotus, berechtiget, die Perspective in diesen Werken durchaus zu läugnen und zu behaupten, "daß dieser Theil der Kunst den Alten gänzlich abzusprechen sey." Der Ausdruck gänzlich, scheint mir etwas zu hart und zu einseitig, wenn nicht Lessing unter dem Worte Perspective nur dasjenige was wir Aussicht oder theatralische Scene nennen, verstehen will; denn hätte er bedacht, daß man keinen Gegenstand, wenn ich nur Grundrisse und geometrische Elevationen ausnehme, ohne irgend einen Gesichts- und Entfernungspunkt auf eine Fläche darstellen kann, und daß die Verkürzung menschlicher Figuren nichts weiter als Perspective ist, so würde er es kaum gewagt haben sich jenes Ausdruckes zu bedienen.

Lessing griff ebenfalls Pope's Meinung an, und bemühte sich zu erweisen, daß der ehrliche Engländer von der Perspective nichts verstanden habe, weil die Luftperspective die er im Schilde des Achilles erkennen wollte, in keinem Basrelief, sondern nur in einer Mahlerey an-

f) *Pope's* Iliad. Lib. XVIII. Observat. p. 61. *ed. Lond.* 1721. 8.

g) S. Laokoon. S. 196. (Berlin 1766. 8.)

h) S. *Pausanias*. Lib. X.

wendbar seyn soll. Allein zu Pope's Vertheidigung wider Lessing läßt sich sagen, daß die Luftperspective selbst in Basreliefs angewendet werden kann, denn wenn der Künstler irgend ein Object auf dem Hintergrunde in der Ferne will erscheinen lassen, so ist die Verjüngung oder Verkleinerung desselben, welche von der Entfernung herrührt, allein nicht hinreichend, weil es doch immer in der Nähe gesehen wird, sondern er muß es unbestimmt, gleichsam in Nebel gehüllt und in schwache Umrisse verschwindend, um den Wirkungen der Luftperspective nahe zu kommen, darstellen, und wenn man aus diesem Gesichtspunkt Pope's Meinung betrachtet, so hat er nicht ganz Unrecht. Richtiger bemerkt aber Lessing Folgendes i): "die bloße Beobachtung der optischen Erfahrung, daß ein Ding in der Ferne kleiner erscheint, als in der Nähe, macht ein Gemählde noch lange nicht perspectivisch. Die Perspective erfordert einen einzigen Augenpunkt, einen bestimmten, natürlichen Gesichtskreis, und dieses war es, was den alten Gemählden fehlte. Die Grundfläche in den Gemählden des Polygnotus war nicht horizontal, sondern nach hinten zu so gewaltig in die Höhe gezogen, daß die Figuren welche hinter einander zu stehen scheinen sollten, über einander zu stehen schienen."

Ein Künstler würde den letzten Satz so ausgedrückt haben: Polygnotus nahm in seinen Gemählden den Gesichtspunkt zu hoch, und daraus folgte, daß die Figu-

i) Ebendas. S. 198.

ren welche hinter einander zu stehen scheinen sollten, über einander zu stehen schienen. Aber wenn ich nun zugestehe, daß Polygnot's Mahlereyen diesen Fehler gehabt haben, daß der Gesichtspunkt in ihnen zu hoch genommen sey, so hatten sie doch einen Gesichtspunkt, und wie wird man den Alten die Perspective absprechen können, da der Gesichtspunkt ein wesentlicher Theil dieser Wissenschaft ist?

Lessing fährt mit folgenden Worten fort: "Ich bin der Meinung, daß man auf das eigentliche Perspectivische in den Gemählden, nur gelegentlich durch die Scenenmahlerey gekommen ist, und auch als diese schon in ihrer Vollkommenheit war, muß es noch nicht so leicht gewesen seyn, die Regeln derselben auf eine einzige Fläche anzuwenden, indem sich noch in den spätern Gemählden unter den Alterthümern Herkulanums, so häufige und mannigfaltige Fehler gegen die Perspective finden, als man jetzt kaum einem Lehrling verzeihen würde." Lessing hätte aber doch wissen sollen, daß die Perspective das eigentliche Ruder der Zeichnung ist, daß der Mahler keinen Gegenstand anders als perspectivisch darstellen kann, und daß endlich die Perspective oder Verkürzung einer einzigen Figur, dem Künstler mehr Studium und Mühe, als eine noch so große theatralische Aussicht, kostet.

Klotz, der freylich seinem Gegner Lessing, was wissenschaftliche Kenntnisse und Universalität des Geistes betrifft, nicht gewachsen war, wagte es dennoch, wider

ihn, den Alten eine Bekanntschaft mit den Regeln der Perspective zu zuschreiben *k*), und seine Behauptung theils mit einigen von Webb *l*) und Sallier geborgten Stellen, theils mit Beyspielen von geschnittenen Steinen, worin sich auch unverkennbare Regeln der Perspective angewendet finden, zu vertheidigen. Es ist bekannt, wie Lessing in den antiquarischen Briefen *m*) die von Klotz vorgebrachten Gründe aufnahm, wie streng er ihn in der Hitze des Kampfs behandelte, wie er mit überraschender Gewandtheit und großem Scharfsinn zwar das ganze Räsonnement seines Widersachers vernichtete, aber auch nur zu oft sich selbst widersprach, und in das feine Gewebe seiner Sophismen verwickelte.

In der Beurtheilung der Mahlereyen des Polygnotus hat sich Lessing einer mildern, auch für Künstler passendern Sprache, bedient. "Der Hauptfehler", sagt er, "welcher sich in diesen Gemählden des Polygnotus wider die Perspective fand, ist klar und unwidersprechlich; um sich Platz für so viele Figuren zu machen, hatte Polygnotus einen sehr hohen Gesichtspunkt angenommen."

Wir wollen diese Behauptung auf ihrem Grunde beruhen lassen und der eigentlichen Streitfrage näher treten.

k) S. Klotz, Beytrag zur Geschichte des Geschmacks und der Kunst aus Münzen. 1767. 8. S. 179.

l) Webb's Untersuchung des Schönen in der Mahlerey. Vergl. Klotz über den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine. 1768. 8. S. 92.

m) Antiquarische Briefe. Th. I. S. 58. folg.

Daß die Theorie der Hintergründe, also die Kunst, Figuren und andere Gegenstände aus dem Grunde so hervortreten und herausragen zu lassen, daß sie als wirkliche, nicht aber als nachgebildete, Körper erscheinen, ebenfalls einen Theil der Perspective und zwar den schwierigsten dieser Wissenschaft ausmache, wird jeder, der nur einiger Maßen eine oberflächliche Kenntniß der Mahlerey hat, zugestehen. Nun erzählt Plinius daß der Athenienſische Mahler Nikias ein aufmerksamer Beobachter des Lichts und Schattens gewesen sey, und sich besonders bemühet habe, seiner Mahlerey einen gewissen Austritt aus der Fläche zu ertheilen *n*). Wie konnte aber Nikias dieses Herausspringende, Hervortretende anders als durch Anwendung seiner innigen, genauen Kenntniß der Perspective bewirken? Plinius gibt uns an einem andern Orte, eine andere den Apelles betreffende Nachricht, welche die Kenntniß der Alten in diesem Theile der Kunst noch mehr bewähren wird. "Apelles," sagt er, "mahlte den Alexander mit dem Blitz in den Händen, und zwar so, daß die Finger aus dem Bilde heraus zu ragen, und der Blitz außer der Fläche sichtbar zu seyn, schienen *o*)." Ist dieses nicht Verkürzung, und zwar Verkürzung, deren

n) "Lumen et vmbras custodiuit atque vt eminerent è tabulis picturae, maxime curauit." S. *Plin.* Hist. Nat. L. XXXV. c. XI.

o) Plinius ebendaſ. c. 10. "Pinxit . . et fulmen tenentes digiti eminere videntur, et fulmen extra tabulam esse.

Darstellung dem geübtesten der Carracci Anstrengung gekostet haben würde? Wie hätten sich auch ferner die Landschaftmahler der Alten, ohne eine in ihren Werken genau beobachtete Linear und Luftperspective, auszeichnen können? Und doch gibt uns Plinius in der Person des Ludius, das vollkommene Muster eines Landschaftmahlers *p*).

Nicht nur die Mahler der Alten, sondern auch ihre Architecten müssen die Regeln der Perspective gekannt haben. Der Architect bedient sich nähmlich, um einen deutlichen Begriff von einem Gebäude zu geben, mehrerer Mittel oder Zeichnungen, z. B. Grundrisse, geometrische Aussichten, Durchschnitte, oder eine Vorstellung des Gebäudes in Perspective. Es scheint aber, daß die Alten die Durchschnitte nicht gebraucht haben, weil ihrer Vitruv, wo er von der Einrichtung der Gebäude redet, nicht gedenkt. Er spricht nur von den drey andern Mitteln und sagt: "die zur Einrichtung erforderlichen Bauriſſe (Species), griechisch *ἰδέαι*, sind folgende: der Grundriß (Ichnographia), der Aufriß (Orthographia),

p) Plinius ebendaſ. c. 10. "Ludius, Diui Augusti aetate primus instituit amaenissimam parietum picturam, villas et porticus, ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret; varias ibi obambulantium species, aut nauigantium etc. Hiermit kann man auch die Schilderungen vergleichen, welche Philoſtratus von einigen Mahlereyen gibt. Lib. I. imag. 4. 13. Lib. II. 20.

und die Aussicht (Scenographia) ..... Die Aussicht (Scenographia) ist die schattirte Zeichnung der Fronte und der abgehenden Seiten (adumbratio), so daß alle Linien in einem Augenpunkte (centrum) zusammentreffen *q*)." Welchen deutlichern und unwidersprechlichern Beweis als diesen, kann man zur Bestätigung dessen verlangen, was wir oben behaupteten, daß die Alten mit den Regeln der Perspective vertraut gewesen sind? Es ist wahr, eine perspectivische Zeichnung hat keine Andeutung der Schatten nöthig; ein gegebener Gegenstand, gezeichnet aus einer bestimmten Entfernung und aus einem gewissen Gesichtspunkte, erhebt sich schon dadurch allein zu einer perspectivischen Zeichnung; um aber alle übrigen Zweifel zu entfernen, setzte ich aus Vitruvs Vorrede zum siebenten Buch, noch folgende Stelle hierher. „"So hat zuerst Agatarchus aus Athen, als Aeschylus seine Trauerspiele schrieb, die Scene gemahlt und darüber eine Abhandlung (*Commentarius*) hinterlassen. Hierdurch veranlaßt, haben Democritus und Anaxagoras über dieselbe Materie geschrieben: wie nähmlich Gegenstände dem Auge nach Verhältniß der Entfernung, bey einem gegebenen Gesichtspunkte (centrum), der Natur gemäß durch Linien dargestellt werden müssen; damit durch bestimmte Bilder unbestimmter Gegenstände in der Scenen-Mahlerey Gebäude vorgestellt werden, und auf einer geraden, ebenen Fläche

q) S. *Vitruv.* Lib. I. cap. 2. ed. Rode.

gezeichnete Gegenstände, hier zurückweichend (abscedentia), dort herausspringend (prominentia) erscheinen mögen r)."

Man könnte der angeführten Beweisstellen ungeachtet, den Einwurf machen, daß sich in vielen Basreliefs und Mahlereyen der Alten die bekannten Regeln der Perspective nicht angewendet finden, und daß also diese Kunstwerke unserer Entscheidung keines Weges günstig sind. Ich antworte aber, daß dieses aus keiner andern Ursache herrührt, als weil viele alte Künstler diesen wissenschaftlichen Theil vernachlässigt haben, so wie die Florentiner das Colorit, die Venezianer das Studium der Antike und viele berühmte Mahler die Linearperspective. Wer wird es glauben, daß einer der besten Zöglinge, welchen die in allen Theilen der Kunst so strenge Carracchische Schule hervorgebracht, ein Guido Reni, der göttliche, die unverzeihlichsten Fehler wider die Perspective hat begehen können? Darf man aber darum behaupten, daß Guido von der Perspective nichts gewußt habe? Dieß wäre Vermessenheit. Er wendete sie an, so wie er sie an den Gegenständen bemerkte, da er aber ihre Principien nie wissenschaftlich genau ergründet hatte, und sich nur mit einem ungefähren Augenmaße begnügte, so wußte er sie nicht mit Gewißheit anzubringen s). Auch

r) S. *Vitruv.* Lib. VII. Praef. *Lambert* hat in seiner freyen Perspective (Th. II. S. 9. Zürich, 1774. 8.) diese Stelle auf eine andere Weise erklärt.

s) Die verletzten Regeln der Perspective in dem Gemählde, welches die Himmelfahrt der Maria darstellt und nach

Rembrand, dieſer bewundernswürdige Mann in der Darſtellung des Helldunkels, alſo der Luftperſpective, vermied gleichſam mit einer gewiſſen Furcht, die Linearperſpective.

Aus allem bisher Geſagten kann man, wie ich glaube, folgendes Reſultat ziehen: die alten Künſtler kannten die Grundſätze der Perſpective und übten ſie aus; allein einige unter ihnen, von denen ſich zufälliger Weiſe etwas bis auf uns erhalten hat, begingen aus Unerfahrenheit Fehler wider dieſelben, indem ſie in einer Darſtellung mehrere Geſichts- und Entfernungspunkte und Horizontallinien anbrachten *t*). Dieſe Fehler ſahe man gewiß vor zweytauſend Jahren in Griechenland eben ſo gut wie wir gegenwärtig ein; denn die Principien der Optik,

Genua gekommen iſt; hat ſchon der ſtrenge Kunſtrichter Tiarini bemerkt. Ich habe ſein Urtheil in der Geſchichte der Mahlerey. Th. II. S. 560. angeführt. Vergl. *Dialogo fra Claro e Sarpiri.* p. 70.

t) Der Graf Caylus führt in ſeiner Abhandlung (*Memoires de l'Acad.* T. XXIII. p. 333.) drey Basreliefs an, worin ſich die Regeln der Perſpective, ſtreng angewendet, befinden ſollen. Sie ſind aus dem Werke *Admiranda Romae.* p. 11. 43. 73. entlehnt, und es iſt nicht zu läugnen, daß die Vorſtellungen perſpectiviſch erſcheinen. Jedoch haben alle drey Basreliefs den gewöhnlichen Fehler, daß die Linien nach mehreren Geſichtspunkten laufen. Nr. 73. iſt das vorzüglichſte, nach den genaueſten Regeln der Perſpective ausgeführte Basrelief.

worauf sich die Perspective gründet, sind schon deutlich im Euclides enthalten, und wenn auch seine Voraussetzung von der Verbreitung der Strahlen aus den Augen, verworfen ist, so bleibt doch die Richtigkeit der übrigen Folgerungen unangefochten *u*).

u) S. *Alb. Ludw. Fried. Meister*, de opticâ veterum pictorum. P. I. p. 141. in den *Nov. Comment. Soc. Reg. Sc. Gotting.* T. III. p. 166. (anni 1774.), wo der Verfasser diesen Gegenstand mit Gründlichkeit behandelt hat. Daselbst redet er auch (S. 166.) von den Herkulanischen Mahlereyen, und bezieht sich auf das Urtheil der Herausgeber dieser Alterthümer, welches ich hier mittheilen will. "In questa (S. *Antichità d'Ercolano*, Pitture. T. I. Tab. 39.) è nelle altre pitture simili, che rappresentano finte Architetture, e generalmente da avvertirsi, che i pittori o ornamentisti, che voglian dirsi, altro per avventura non ebbero in mente nel farle, che di coprire, con una certa vaghezza di composizione e di colori, le mura date loro a' dipingere, senza darsi la pena d'idiar piante di veri, o quasi veri edificii, per metterle in gineto prospetto; anzi senza ne pur curarsi ne loro capricci di osservar sempre lo stesso orizonte, lo stesso punto di veduta, la stessa distanza." Auch Galianis Anmerkung zum Vitruv. Lib. VII. pref. p. 259. verdient hier eine Stelle. "Le pitture antiche, che si sono conservate fino a' giorni nostri, se bene non dimostrino osservate con esattezza le regole vere di prospettiva, siccome però si sa da Plinio, che i

Wahrlich darf man sich aber nicht wundern, daß die alten Künstler, trotz der Untrieglichkeit der Perspective, so häufig wider sie gefehlt haben, da selbst in der höchsten Blüthe der neuern Kunst, am Ende des sechszehnten Jahrhunderts, in einer Periode, worin Palladio, Barozzi genannt Vignola, Barbaro und viele andere berühmte Mahler und Architecten lebten, ein heftiger Streit zu Mailand über einen Punkt jener Wissenschaft entstanden ist, dessen Hauptmomente ich hier zusammenstellen will. Man wollte über den Eingang des Domes von Mailand ein Basrelief, das die Verkündigung der Maria abbildete, anbringen; das Basrelief stellte aber ein Zimmer vor, worin die Maria, der ein Engel erscheint, auf eine Bank kniete. Der Gesichtspunkt war an der einen Seite genommen, und in ihm vereinigten sich alle Linien des Fußbodens, der Decke, der Seitenwände und der übrigen Geräthe. Pellegrino Pellegrini, genannt Tibaldi kam nun auf die Idee, das Basrelief umzuändern, und zwar eine Vertiefung zu machen und in der Mitte einen weit höhern Gesichts-

pittori di muri non erano i più eccellenti, proveranno, che quei pittori che le dipinsero, o non ne sappero a perfezione, o vollero ivi strapazzare il mestiero, ma non già che a' tempi loro non vi fosse stata questa scienza, ardisco dire, al pari dei nostri: non altrimenti che infinite pitture moderne proverebbero solo l'ignoranza dell' artefice, ma non l'ignoranza generale della scienza."

punkt als schon darin war, anzunehmen. Er bewirkte also, daß sich verschiedene Gegenstände nach diesem Punkte richteten, zugleich behielt er aber auch den ersten Gesichtspunkt bey, wohin ebenfalls die Linien vieler anderer Sachen zusammenliefen. Es befanden sich daher in einer Vorstellung, zwey Gesichtspunkte, von denen der eine mehr niedrig und auf der einen Seite, der andere hingegen höher und in der Mitte genommen war; folglich auch zwey verschiedene Horizontallinien. Wider dieses Verfahren von Pellegrino Tibaldi, lehnte sich A. Bassi auf, der das Fehlerhafte einer solchen Anordnung, die alle Einheit in der Erscheinung der Formen aufheben mußte, bewies, und zwey Mittel vorschlug um den Fehler zu verbessern. Das erste war, einen Gesichtspunkt in der Mitte des Basreliefs festzusetzen und nun alle Linien auf diesen Punkt hinzuführen, eine Sache, die ohne umständliche Abänderungen hätte geschehen können; das zweyte aber, den Horizont außerhalb des Basreliefs und zwar gleich mit der Höhe des Zuschauers, in einer gehörigen Entfernung von dem Eingange des Doms, anzunehmen, alle Linien in diesem Punkt sich vereinigen zu lassen und den Fußboden des Basreliefs, der sich vorher nach zwey Gesichtspunkten richtete, völlig zu zerstören. Allein trotz den gerechten Gründen welche Bassi vorbrachte, blieb das Basrelief in der widersinnigen Manier, worin es Tibaldi ausgeführt hatte; da jedoch diese Streitigkeit viel Aufsehen erregte, so wendete sich Bassi an die berühmtesten Architecten und Lehrer der Perspective,

welche seine Zeitgenossen waren, und forderte von Palladio, Giacomo Barozzi Vignola, Giorgio Vasari, G. Battista Bertani und Andern, ein entscheidendes Gutachten. Die Meinungen dieser Männer wichen aber sehr von einander ab.

Palladio war mit der ersten Anordnung, nach welcher sich der Gesichtspunkt an der einen Seite des Basreliefs befand, unzufrieden, und verwarf auch die zweyte, mit zwey Gesichtspunkten. Er billigte dagegen die von Bassi vorgeschlagene Verbesserung, Alles nach einem Gesichtspunkt zu richten, entschied aber zugleich dahin, daß selbst diese Umänderung wider die Möglichkeit streite, weil ihr zu Folge der Zuschauer eine Fläche sehen würde, die er doch eigentlich, da er 17 Ellen tiefer als das Basrelief steht, nicht erblicken könnte. Ihm gefiehl daher am meisten der vierte Entwurf, den Gesichtspunkt außerhalb des Basreliefs zu setzen, weil er mit den Principien der Optik genau übereinstimmt.

Barozzi betrachtete die Sache ebenfalls richtig, er mißbilligte die erste Zeichnung und achtete die zweyte kaum einer Widerlegung werth: der dritten gab er dagegen seinen Beyfall, und hielt es für das Beste, entweder den Horizont an seine gehörige Stelle, der Höhe des Zuschauers gemäß, oder ihn wenigstens so tief zu setzen, damit man die Grundfläche nicht sehen könnte.

Vasari wagte kein entscheidendes Urtheil, sondern lobte theils die erste Zeichnung, theils die Veränderungen nach der dritten, und erinnerte nur gegen die

vierte, welche als die richtigste angesehen wurde, daß das zu scharfe Hinabneigen der Linien, denjenigen, welche es in der Kunst und in der Beurtheilung eines Kunstwerkes noch zu keiner gewissen Höhe gebracht hätten, einen widrigen Eindruck machen müsse.

Am tiefsten ergründete aber unstreitig die Streitfrage der berühmte Gian Battista Bertani; er hielt sich als ein geübter Denker, streng an die Gründe dafür und dawider, und gab eine Antwort, die die ganze Sache in das helleste Licht setzte, und die ich wörtlich mittheilen muß. "Ich bin" sagt Bertani "mit Euern richtig durchdachten Grundsätzen zufrieden, kann aber demungeachtet Euerer in Hinsicht des Marmornen Basrelief geäußerten Meinung keinesweges beystimmen. Ich leugne ferner weder, daß Euere Regeln der Perspective richtig sind, noch auch, daß Ihr sie besser als beyde Architecten, welche vor Euch auf ganz verschiedene Weise den Marmor behandelten, gefaßt habt: Wenn ich aber versichere, daß ich mich, sobald ich Figuren darstellen wollte, bemüht habe, diese fast völlig rund auszuarbeiten, so zeige ich dadurch meine Liebe für die vollkommenen Muster der Alten an, deren Manier, meiner Ueberzeugung nach, gut, wahr und untrieglich ist, man mag auf die Fußboden oder auf das übrige Ganze Rücksicht nehmen. Ich führe als einen hinreichenden Grund meiner Behauptung, die Basreliefs an, welche den Triumpfbogen des Lucius Severus bey dem Capitol und die Bogen des Titus und Vespasians zieren. An dem schönen

Bogen des Trajan beym Coliseum sind sogar einige Figuren fast ganz rund ausgeführt und an einem Basrelief im Garten des Sign. Corsatallo, der auf dem Monte Cavallo liegt, sieht man die Figur des Meleager nebst dem Kalydonischen Eber und vielen andern mit Lanzen, Bogen und Pfeilen bewaffneten Personen so vorgestellt, daß sie auf dem Fußboden ganz der Natur gemäß, aber nicht auf perspectivischen Flächen stehen. Ich ziehe daraus den Schluß, daß die Alten, perspectivische Flächen stets vermieden haben, weil ihr feiner Kunstsinn sie lehrte, daß Figuren in Basreliefs nicht anders als falsch auf solchen Flächen hätten stehen können v). Die Verbindung des Wahren und Falschen gefällt mir nicht; ich würde höchstens die Vorstellung einiger Dächer und Häuschen auf dem Hintergrunde, in jenen historischen Basreliefs verstatten; daß ich aber ein Relief für Natur, die Perspective hingegen für Täuschung und Blendwerk achte, seht Ihr gewiß besser ein, als ich selbst. Dennoch pflegten Donatello und Cecotto, ein Neffe des alten Bronzino, perspectivische Fußböden und Figuren darauf abzubilden, diese aber nur mit wenig Relief, so daß sie einen halben Finger an Dicke und eine Elle an Höhe betrugen. Von der Hand des Cecotto sieht man eine solche Sculptur im Hause der Sign. Frangipani beym Monte Cavallo,

v) "..... La onde tengo per fermo, che ditti antichi fugissero, di fare i piani in prospettiva, conoscendo essi, che le figure di rilievo non vi potevan posar sopra se non falsamente."

die so meisterhaft, künstlich und mit so vieler Kenntniß der Perspective ausgearbeitet ist, daß sie alle Kenner, welche in die Kunst eingedrungen sind, in Erstaunen setzt *w*)."

Wir können diesen Gegenstand nicht verlassen, ohne einige Bemerkungen, über die verschiedene Ansicht der vier berühmten Kunstrichter, anzuhängen.

Palladio und Vignola tadelten, daß der Gesichtspunkt an der einen Seite des Reliefs genommen sey, und zeigten durch ihr Mißfallen darüber an, daß sie die Sache als Architecten betrachteten. In architectonischen und scenographischen Zeichnungen würde es nähmlich beynahe ein Fehler seyn, wenn man den Gesichtspunkt nicht in die Mitte, sondern an eine Seite setzen wollte. Palladio gab zwar der vierten Zeichnung mit einem Gesichtspunkt außerhalb der Vorstellung, als der vollkommensten, ebenfalls seinen Beyfall, und Vignola stimmte ihm hierin bey: jedoch suchte dieser das Harte einer streng perspectivischen Darstellung dadurch zu mildern, daß er den Horizont entweder an seine gehörige Stelle, oder so tief zu setzen vorschlug, damit der Fußboden unsichtbar würde *x*).

w) S. Dispareri in materia d'Architettura et Prospettiva di *Martino Bassi*. Brescia 1572. 4. Eine neue Ausgabe, vermehrt mit Bassis Schriften über die Kirche *S. Lorenzo Maggiore* zu Mailand, veranstaltete Francesco Bernardino Ferrari, Mailand, 1771. 4.

x) "... o almeno tanto basso che non si vegga il piano."

Dieſer Vorſchlag war meiner Meinung nach das beſte Mittel, um das zu ſtarke Hinabſenken der Linien zu vermeiden, und auch zugleich nicht wider die Regeln der Perſpective zu fehlen. Vignola bewies außerdem dadurch, daß er beſſer als Palladio den widrigen Effect einer zu ſtarken Verkürzung ſo wohl der Figuren als auch des Gebäudes einſahe.

Vaſari war in ſeinem Urtheile mehr Mahler als Architect; tolerant gegen die Unerfahrenen und bekannt mit dem Ungefälligen, das eine übertriebene Verkürzung, (welche er ein Hinabſtürzen der Linien nennt,) y) für das Auge hat, ſtimmte er für die Einheit des Geſichtspunktes in dem Basrelief, und ſuchte den Blick des Zuſchauers in ſeiner Phantaſie, auf die ſchickliche Höhe zu erheben z).

Bertani's Antwort war endlich die Treffendſte unter allen. Er gab zwar die Richtigkeit der von Baſſi feſtgeſetzten Regeln zu, erinnerte aber, daß ſie in Basreliefs, worin man die vollkommenen antiken Muſter nachahmen wollte, auf keinem Fall anzubringen wären.

Um die Meinung dieſes ſcharfen Denkers näher zu prüfen und zu würdigen, müſſen wir hier die Frage, zu

y) *Rovinare delle linee.*

z) Sehr oft befindet ſich der Beſchauer einer Gallerie in dieſem Fall. Denn wenn, wie es zu geſchehen pflegt, viele Mahlereyen falſch aufgehängt ſind, oder ein falſches Licht empfangen, ſo muß er ſich in ſeinem Geiſt auf den richtigen Standpunkt verſetzen.

welchem Behuf man zuerst Basreliefs verfertigt habe, beantworten.

Unstreitig brauchte man Basreliefs anfänglich nur als architectonische Zierathen; ein Fries und ein Fronton waren diejenigen Theile eines Gebäudes, welche man zuerst mit ihnen schmückte. Nach und nach, bey wachsendem Luxus, wendete man sie auch zur Zierde der Altäre, Vasen, Bogen, Säulen, Pilaster, Sarcophagen, und zahlloser anderer Geräthe an, ohne daß man jemahls, wie ich überzeugt bin, die Absicht gehabt hätte, sie als bewegliche Gemählde zu betrachten *a*). Da sie nun als

a) Falconet bemerkt, daß die Italiener des sechszehnten Jahrhunderts den Ausdruck un quadro di bassori lievo gebrauchen. Allein sie wollten damit nicht sagen, daß ein Basrelief eine Mahlerey nachahmen müsse. Denn als man einst Michel-Angelo fragte, worin das characteristische Zeichen guter Gemählde bestehe, so antwortete er: "Quanto piu Voi vederete le pitture approssimarsi alle buone sculture, tanto piu savanno migliori, e quanto piu le sculture si approssimeranna alle pitture tanto piu quelle terrette per peggiore." Der in diesen Worten etwas räthselhaft ausgedrückte Sinn ist kein anderer, als daß diejenigen Mahlereyen die vollkommensten sind, welche am meisten Relief haben ꝛc. S. *Armenini*. S. 226. Mit dem Ausspruch Michel-Angelo's trifft gewisser Maßen der Gedanke von Hemsterhuis überein. "On peut dire" sagt er "que nos sculpteurs modernes sont trop peintres, comme apparemment les pein-

architectonische Ornamente gedient haben, so müssen sie auch den Regeln der Baukunst unterworfen und nicht vertiefter seyn, als die Fläche des Orts, wo sie angebracht sind. Und weil die Alten diese Regel befolgt haben, so finden sich in ihren schönen Basreliefs keine Degradationen der Hintergründe oder Fußböden in Perspective. Ich gebe zu, daß diese Basreliefs, wenn man ihre Schönheit, ihre vollkommene Zeichnung und ihren Ausdruck abrechnet, eben nicht viel Anziehendes in der Composition haben und größtentheils Durchschnitte sind, daß ihre Figuren, wie durchschnitten und auf dem Grund geklebt, erscheinen, und darauf schneidende Schlagschatten werfen, aber ihre vorzügliche, erste Bestimmung, den Zierath eines Gebäudes abzugeben, erfüllen sie ganz *b*).

tres Grecs étoient trop sculpteurs." S. *Hemsterhuis* Lettre sur la Sculpture. p. 24.

b) Ich bitte, den Ausdruck, daß die alten Basreliefs durchschnitten sind, mit einer gewissen Einschränkung anzunehmen, da einige ganz erhaben erscheinen. Die berühmten zum Beyspiel, welche noch gegenwärtig den Parthenon zu Athen zieren, und von denen mein achtungswürdiger Freund, der Herr Major Schwartz, mehrere Bruchstücke bey dem Bildhauer Fauvel in Athen gesehen hat, sind, nach der Beschreibung, die er mir davon gegeben, zum Theil ganz rund ausgearbeitet. Ich kann bey dieser Gelegenheit den Wunsch nicht verbergen, daß mein genannter Freund, die auf seiner Reise gemachten Bemerkungen öffentlich mittheilen möge, da sie nicht nur viele treffliche Aufschlüsse liefern,

Bey den Neuern nahm die Kunst, Basreliefs auszuarbeiten, besonders in den Zeiten von Bernini, Algardi, u. s. w., eine andere Richtung; sie gingen weiter als die Alten, und verloren nur zu sehr den eigentlichen Zweck eines Basreliefs aus den Augen. Sie gaben ihnen mehr Vertiefung, ließen die Gründe emporsteigen, schmückten die Fußböden, componirten reicher, und ertheilten ihnen dadurch das Ansehen eines Gemähldes. Ja sie wagten es vermittelst der Anordnung und den Abstufungen verschiedener Grundflächen, ein gewisses Helldunkel, selbst eigene Wirkungen von Schlagschatten hervorzubringen, und dachten durch mancherley mechanische Kunstgriffe, indem sie einige Partien matt, andere glänzend, noch andere rauh ausführten, wohl gar etwas dem Spiel der Farben nahe zu kommen c)! Jeder wird gestehen müssen, daß unter den neuern Kunstwerken dieser Gattung, das bekannte Basrelief von Algardi in der Petri-Kirche zu Rom, welches den Attila darstellt, ein Meisterwerk und vielleicht einzig in seiner Art sey, man mag auf die vollendete Zeichnung, auf den Ausdruck oder zuletzt auf die mechanische Arbeit Rücksicht

sondern auch die Nachrichten eines Stuart und anderer berichtigen können.

c) Falconet, der die Basreliefs der Alten, welche nicht vertieft gearbeitet worden sind, so streng kritisirte, konnte daher sagen: "Art divin de percer le toile, ne franchiras tu jamais cette barrière insipide que ne doit ses admirateurs, qu'à son ancienneté."

nehmen: aber jeder wird es zugleich nicht verhehlen können, daß die allmählich stufenweise sich erhebenden und von den modernen Artisten so sehr gepriesenen Fußböden unvermeidlich den Fehler nach sich ziehen, daß die Figuren falsch darauf zu stehen kommen, daß sie sich nur mit einer gewissen Anstrengung aufrecht zu erhalten und stets auszugleiten scheinen. Gewiß darf man also freymüthig den Ausspruch wagen, daß die Abstufungen der Horizonte für die Sculptur nicht passe. Um aber allem Mißverständniß vorzubeugen, indem vielleicht Jemand glauben könnte, daß ich zugleich mit dem sich erhebenden Fußboden auch die Gesichtspunkte aus den Basreliefs verbannt wissen wollte; so füge ich noch hinzu, daß jedes Basrelief einen Gesichtspunkt haben muß; daß aber die Einheit dieses Gesichtspunkts, wie in Mahlereyen, nicht allen Augen, sondern nur denen eines sehr geübten und gebildeten Kenners, bemerkbar seyn wird. Dante schon, der einst ein Basrelief sahe, suchte den richtigen Gesichtspunkt auf, um es gehörig bewundern zu können *d*).

d) *Dante*, Purgatorio Cap. X. v. 46.

Non tener pur ad un loco la mente,
Diss'el dolce maestro; che m'havea
Da quella parte, onde 'l cuor ha la gente:
Perch 'i mi mossi co'l viso; et vedea
Diretro da Maria per quella costa,
Onde m'era colui, che mi movea.
Un 'altra historia ne' la roccia importa:

In neuern Zeiten haben ebenfalls einige den
brauch von Fußböden, die ſich hinabneigen in die T
ter eingeführt, dieſes wäre aber nicht nöthig gew
wenn ſie die Sitze der Zuſchauer amphitheatraliſch
legt hätten. Da die Sitze aber ſehr oft hinter einan
gerader Linie folgen, die Scene hingegen entwede
der Höhe der Augen des Zuſchauers gleich oder üb
erhaben iſt, ſo entſpringt daraus der Nachtheil, d
den Hintergrund des Theaters oder den Fußbod
Scene nicht erblicken können. Wäre daher der
den nicht hinabgeneigt, ſo könnte man unmögl
Füße der Schauſpieler, die am Rande der Sce
in der Nähe des Orcheſters ſtehen, beobachten u
den Schauſpielern, die ſich in einer gewiſſen Ent
befinden, nichts weiter, als die Hälfte der Bein
eine Sache, die einen widrigen Effect machen mu
verweiſe, was dieſen Gegenſtand betrifft, auf
rühmten Ferdinando Galli, genannt Bibie
ihn in ſeiner Theorie der Perſpective faßlich vo
und beſonders den Fehler derjenigen gerügt ha
zwey Geſichtspunkte, einen über den andern,
men gewagt haben e).

Ich komme nun zum zweyten Abſchni
wir die Fortſchritte, welche das Studium der

Perch 'i varcai Virgilio; et femr
Acciò che foſſe à gli 'occhi mie

e) S. Direzioni della Prospettiva Teorica.
logna, 1753. 8.

gleich nach der Wiederauflebung der Künste gemacht hat, beleuchten wollen.

Der größte Theil neuerer Schriftsteller ist darin einverstanden, daß die Wissenschaft der Perspective, mit einem gewissen Pietro della Francesca del Borgo San Sepolcro, von dem bald umständlich die Rede seyn soll, wieder aufgelebt, vor ihm aber, als eine ganz für sich bestehende Kunst, behandelt worden sey. Den Grund dieser Behauptung findet man im Dante, denn dieser, wo er von den Begriffen redet, welche Aristoteles und Ptolemäus von der Beschaffenheit der Himmel hatten, sagt Folgendes: "Es sind neun bewegliche Himmel, deren Lage genau und richtig vermöge einer Kunst bestimmt ist, die man arithmetische Perspective und Geometrie nennt *f*)." Und an einem andern Orte spricht er in einem ziemlich mystischen Tone: "die Geometrie ist die helleste, nicht mit Irrthümern befleckte Wissenschaft; sie ist in sich selbst und durch ihre Dienerinn gegründet, welche sich Perspective nennt *g*).

f) "Poiche quelli movimenti furono veduti; sono nove li cieli mobili; lo sito de' quali e manifesto e determinato secondoche per un' arte che si chiama *Prospettiva* Aritmetica, e Geometrica, sensibilimente e ragionevolmente è veduto."

g) Ebendas. S. 110. "La Geometria è bianchissima, inquanto è senza macula d'errore, e certissima per se, e per la sua ancella, che si chiama *Prospettiva*." S. *Prose e Rime di Dante Alighieri. Ed. Venez.* 1758. 4 *Voll.* 4.

Wiewohl man also schon diese Wissenschaft früh kan so glaubt dennoch ein neuerer Schriftsteller, daß man im Anfang des funfzehnten Jahrhunderts eine Anw dung derselben in der Mahlerey gemacht habe *h*). Art aber wie er seinen Beweis führt, ist so sonderl daß ich die Hauptpunkte seiner Argumentation hier drängt zusammenstellen muß. Die Entdeckung der L mahlerey, sagt er, konnte allein den großen Nah welchen sich Johann van Eyck erworben hat, w bewirken; diese Kunst war längst vor ihm bekannt: h er auch diese Methode zu mahlen befolgt, so wär darum noch kein großer Mahler und Stifter der F mändischen Schule geworden, auch würde er sich durch das Italienische Coloriren (diesen Ausdruck b der Verfasser von dem Hrn. v. Murr) so empor gesch gen haben; er muß also der Erfinder einer ganz a Sache, als man gemeiniglich glaubt, einer weit n gern, höchst nothwendigen Kunst gewesen ,a, und ist keine andere als die Linearperspective.

Es wäre Papierverderb, wenn ich die übrigen P welche der ungenannte Schriftsteller zu seiner Vert gung anführt, mittheilen, und die Art, wie er B verwirrt und willkürliche Voraussetzungen häuft, wickeln wollte; es ist hinreichend, die Unrichtigkeit

h) S. Etwas von den ältesten Mahlern Böhmen einem Beytrage zur Geschichte der Oehlmahler Perspective: in den Materialien zur Geschich Statistik Böhmens. Th. I. St. I.

Hypotheſe hiſtoriſch zu erweiſen. Johann van Eyck ward im Jahr 1370 geboren, und ſtarb im Jahr 1441; Antonello Mamertini, genannt Antonello da Meſſina, deſſen nähere Lebensumſtände uns hier nicht angehen, übte aber die Oehlmahlerey, wie Vaſari bezeugt, erſt vom Jahr 1430 an in Venedig aus, und ſtarb daſelbſt in einem Alter von neun und vierzig Jahren. Alſo müſſen der Behauptung jenes Schriftſtellers zu Folge, von dem Jahre 1420 bis 1430 die Regeln der Perſpective in Italien noch unbekannt geweſen ſeyn? Allein ein Blick in Vaſari's Biographie des Paolo Ucello hätte ihn das Widerſprechende dieſer Angabe hinlänglich lehren können.

Paolo Ucello, geboren zu Florenz im Jahr 1389, †. 1472, wäre, wie Vaſari berichtet, ein ausgezeichneter Künſtler geworden, wenn er ſich nicht zu ſehr in das Studium der Perſpective vertieft hätte. Er verfolgte nähmlich mit unermüdlichem Fleiße die ſchwierigſten Theile der Kunſt, und erwarb ſich auch eine große Fertigkeit, ein Gebäude mit allen ſeinen Partien, mit dem Giebel, Karnieß, Dach, Fußboden u. ſ. f. auf das genaueſte perſpectiviſch abzubilden, und zuletzt gewiſſe Regeln zu entwerfen, nach welchen Figuren auf dem Boden in Perſpective, in Verkürzung und in allmählicher Verkleinerung dargeſtellt werden müſſen *i*). Ucello war alſo der

i) *Vasari*, vita di Paolo Ucello: "Paolo dunque andò, senza intermettere mai tempo alcuno dietro sempre alle cose dell' arte più difficili; tanto

erſte Wiederherſteller der Perſpective, der ſie nach Principien ſtudierte und ſie zur Wiſſenſchaft erhob. Ob er einige Grundſätze ſchriftlich verfaßt hat, wiſſen wir zwar nicht; aber ohne Zweifel bildete er mehrere Schüler, die ſeine Ideen theils verbreiteten, theils mehr in Aufnahme brachten, bis endlich Pietro della Francesca ein eigenes Werk darüber ſchrieb.

Aber ſchon vor den Zeiten Francesca's beſchäftigten ſich viele Künſtler eifrig mit dem Studium der Perſpective, denn Daniele Barbaro erzählt, daß er von den Künſtlern die vor ihm geblüht, nicht nur ſchöne, perſpectiviſch gezeichnete Entwürfe von Landſchaften und Gebäuden, ſondern auch von menſchlichen Figuren geſehen habe. "Ich weiß nicht, fügt er hinzu, welchen Principien ſie gefolgt ſind, da ſo viel mir bekannt iſt, keiner etwas ſchriftlich hinterlaſſen hat, wenn wir nicht einige ober-

che ridusse a perfezione il modo di tirare le prospettive delle piante de' casamenti, e de' proffili de gli edifizi, condotti insino alle cime delle cornici, e de' tetti, per via dell' intersecare le linee, facendo, ch' elle scortassino, e diminuissino al centro, per avere prima fermato o alto o basso, dove voleva la vedute dell' occhio: e tanto insomma si adoperò in questa difficultà che introdusse via, modo, e regola, di mettere le figure in su' piani, dove elle possano i piedi, e di mano in mano dove elle scortassino, e diminuendo a proporzione sfuggissino; il che prima si andava facendo à caso."

flächliche practiſche Anweiſungen, die überdem ohne Ordnung, Gründlichkeit, nur roh entworfen ſind, für ihre Regeln wollen gelten laſſen. Dahin gehören die Lehrſätze des Pietro della Francesca del Borgo San Sepolcro und einiger Andrer, die wenigſtens den Anfängern nützlich ſeyn können *k*)."

k) S. La practica della Prospettiva di Monsignor. *Daniel Barbaro*. Venezia 1568. Fol. "Con linee all occhio come al centro tirate sono sottilmente poste in perspettiva (nähmlich die alten Zeichnungen), ma in che modo, e con quali precetti si reggessero niuno che io sappi ne gli scritti suoi ne ha lasciato memoria. Se forse non vogliamo chiamare precetti e regole, alcune pratiche leggieri poste senza ordine e fondamento, e esplicate rozzamente: perche di queste ne sono pure alcune di *Pietro dal Borgo S. Stefano* e d' altri che per gli idioti si potriano servire." Wahrſcheinlich durch einen Druckfehler wird Pietro del Borgo S. Sepolcro in dieſer Stelle del Borgo S. Stefano genannt, dieſen Fehler haben Montucla (Histoire des Mathematiques. T. I. P. III. Liv. V. p. 634.) Saverien, Lambert und andere nachgeſchrieben; auch citiren ſie fälſchlich Egnatio Danti ſtatt Daniele Barbaro. Das Werk des Egnatio Danti führt den Titel: Le Due Regole della prospettiva pratica di *M. Jacomo Barozzi da Vignola* etc. Roma, 1583. Fol. In der Vorrede ſpricht er von den Schriften Pietro's folgender Maßen: "E chi vuol conoscere l'eccellenza loro, vegga che *Daniel Barbaro* ne ha trascritto una gran parte nel suo libro della prospettiva." Der

Barbaro spricht ebenfalls von den Arbeiten Dürers und Serlio's, und sagt, daß selbst die berühmtesten Mahler seines Zeitalters mehr einen gewissen Mechanismus als strenge wissenschaftliche Regeln befolgt haben, weil nichts über diesen Gegenstand, ausgenommen von Federico Commandino geschrieben worden sey. Auch rühmt er einen Venezianer Giovanni Zamberto, der ihm Verschiedenes, die Perspective betreffendes, mitgetheilt hatte, und die Versuche anderer Künstler, die sich schon vor den Zeiten des Pietro del Borgo damit beschäftigten *l*).

Vasari nennt diesen Künstler Pietro Borgheſe *m*), und gibt zugleich fälschlich an, daß er in einem Alter von

Manier, welche Pietro in seinem Vortrage beobachtete, folgten auch, Baldassar Peruzzi von Siena und Pietro Cataneo. Uebrigens irrt Montucla, wenn er behauptet, daß das Werk von Danti noch vor der Arbeit des Barbaro erschienen sey; auch wird bey *Echard* (Bibliotheca Scriptor. Ordinis Praedicator. T. II. p. 276.) die zweyte Ausgabe von Danti, welche 1611 erschienen ist, unrichtig für die erste ausgegeben. Merkwürdig ist es, daß über jene due Regole, von einem gewissen Orazio Cardeneto Anmerkungen verfaßt seyn seyn sollen (S. Bibliothea de' Volgariz. T. V. p. 32.), von denen aber Tiraboschi (Bibliotheca Modenese. T. I. p. 178.) keine nähere Nachrichten hat auffinden können.

l) S. *Barbaro*, am a. O. S. 36.

m) S. *Vasari*, Vita di Pietro. p. 259. Eben so unrichtig sind die Lebensjahre von Pietro della Francesca in

86 Jahren im Jahr 1460 gestorben sey. Der allgemeinen Sage nach, befanden sich seine Schriften ehemahls in der Bibliothek der Herzöge von Urbino und kamen darauf in die Vaticanische *n*). Diese soll nun, wie Va-

Füslins Künstler-Lexico angegeben. Er soll nähmlich im Jahr 1394 geboren und im Jahr 1580 gestorben seyn, und hätte also ein Alter von 180 Jahren erreicht!

n) Diese Schriften hat der Abate Comolli vergebens unter den Schätzen der Vaticanischen Bibliothek gesucht, und also seine Absicht, sie mit den Werken von Pacioli und Daniel Barbaro zu vergleichen, nicht erreicht. Unter den Handschriften der Genfer Bibliothek befindet sich eine von Luca del Borgo S. Sepolcro, dessen Titel Senebier anführt. "Nro. 210. Compendio della divina Proportione de Mathematici discipline composto da *M. Luca del Borgo San Sepolcro.* Fol. Velin." — "Ce Manuscrit" sagt Senebier, "est singuliérement bien écrit, et les figures de Mathematique qu'on y voit sont peintes avec toute l'exactitude et l'élegance possible. L'Auteur y fait un grand éloge des Mathematiques; de même que de l'usage qu'on en peut tirer pour la perfection des Sciences et des Arts. Il y parle ensuite du calcul des proportions, il l'applique aux solides, dont il enseigne les inscriptions et circonscriptions réciproques, enfin il apprend a mesurer les colonnes." — "Cet ouvrage a été fait par *M. Luca del Borgo San Sepolcro*, de l'Ordres des freres Mineurs, qui vivoit en 1498; il l'a dedié à Ludovic Sforce, Duc de Milan, dont les armoiries sont très-bien peintes. Mr. *Tirabo-*

sari behauptet, sein Schüler Fra Luca Pacioli, er Fra Luca del Borgo und einen Franciscaner Borgo S. Sepolcro nennt, nicht unter dem N men des Lehrers, sondern unter seinem eignen aus lich stellt haben o). Ich bin aber überzeugt, daß Vasari Franciscaner unrecht als einen Compilator ausgeg hat, weil dieser nicht allein den Pietro zuweilen in nem Werke erwähnt, sondern ihn auch in dem Del tionsschreiben an den Herzog Guidobaldo von Url als den Verfasser einer in der herzoglichen Bibliothe findlichen Handschrift über die Perspective mit versch nen andern Mahlern, die sich durch ihre Verdienste diese Wissenschaft ausgezeichnet haben, anführt p).

schi, à qui j'envoyois cette notice, paroit c que cet exemplaire même fut présenté au Du Milan, et que les figures doivent avoir été pe par *Leonard de Vinci*." S. *Catalogue rais des Manuscrits conservés dans la Biblioth de la Ville et République de Genève; par Senebier.* (Genève, 1779. 8.) S. 464.

o) Die Werke sind: *Fr. Lucas a Borgo* Summ Arithmetica, Geometria etc. ad Guidobaldum bini Ducem. Impressa Veneziae, anno 1 Fol. und: Della Divina proporzione etc. Ven anno 1509. Fol.

p) "La prospettiva se ben si guarda senza du nulla sarebbe se questa (nähmlich die Archite non li si accomodasse, come appieno dim il monarca alli tempi nostri della pittura, stro *Pietro di Franceschi* nostro conterrane

nige aus seinem Werke entlehnte Stellen *q*), werden ihn, wie ich glaube, noch mehr von dem Verdacht eines Compilators befreyen, als die Vertheidigungsgründe, welche

assiduo de la ecelsa vostra Ducal casa famigliare, per un suo compendioso trattato *che de l' Arte pittorica, e de la lineal forza in prospettiva compose*, il quale nella vostra bibliotheca etc., si ritrova. E gli altri ancora a questi di in detta arte famosi, e supremi come qui in Venezia *Gentile, e Giovanni Bellini*, e in perspectivo disegno, *Girolamo Malatini*; ed in Fiorenze *Alessandro Boticelli, Filippo* e *Domenico Grilandajo*; ed in Perugia, *Pietro*, detto *il Perugino*; in Cortona *Luca* del nostro maestro *Pietro* dengo discepolo; ed in Mantova, Andrea Mantegna, ed in Furli, *Melozzo*; con il suo caro alievo *Marco Palmegiano*." Ich muß hier bemerken, daß Pacioli überall, wo er Pietro in seinen Schriften citirt, ihn Franceschi nennt.

q) *Divina Proporzione*, p. 23.. "... E anco con quella prometto darve piena notitia de prospectiva medianti li documenti del nostro conterraneo e contemporale di tal faculta ali tempi nostri monarcha *Maestro Pietro de Franceschi*, de la quale gia feci dignissimo compendio." §. 33. "Che delle Mathemadici lo rende chiaro el monarcha ali di nostri della pictura e architectura Maestro *Pietro deli Franceschi* con suo penello mentre pote come apare in Urbino, Bologna, Ferrara, Arimino, Ancona, e in la terra nostra in muro e tavola a oglio e guazzo masime in la cità

der Franciscaner della Valle, um die Ehre seines Ordensbruders zu retten, vorgebracht hat r).

d'Arezzo la magna capella della tribuna del' altar grande una dette dignissime opere, de Italia e da tutti comendata. E per lo libro de prospectiva compose quale si trova in la dignissima bibliotheca delo *Illmo* Duca de Urbino nostro."

r) S. *Della Valle* z. *Vasari*. T. III. p. 248. Not. *. Die ganze daselbst geführte Vertheidigung des Pacioli besteht nur in einer Nachricht von seinen Studien zu Mailand, und seiner freundschaftlichen Verbindung mit Leonardo da Vinci. Vergl. *Tiraboschi*, Storia della Letteratura Italiana. T. VI. p. 359. T. VII. p. 454. Wie ich schon bemerkt habe, erschienen Pacioli's Werke in den Jahren 1494 und 1509; und in ihnen ist immer von Pietro, als von einer noch lebenden Person, die Rede. Da das Werk *Divina proporzione* äußerst selten geworden ist, so wird es vielleicht manchem nicht unangenehm seyn, hier eine genaue Inhaltsanzeige desselben zu erfahren. Der Titel *Divina proporzione* bezieht sich nur auf den ersten Abschnitt, der mit einer andern Abhandlung über die Baukunst verbunden, den ersten Theil des Werks ausmacht. Der Anfang hebt mit einigen mittelmäßigen lateinischen und italienischen Gedichten an; darauf folgen zwey lateinische Briefe, einer an Pietro Soderino und der andere an Andrea Mocenico, einen Venezianischen Patrizier, und zwey Register über die lateinischen und griechischen Worte, welche in dem Werke vorkommen, und über die Capitel des ganzen ersten Theils. Diese sind an der Zahl 71 und gehen

Wiewohl übrigens Alles dahin zu deuten scheint, als sey Pietro della Francesca del Borgo San Sepolcro der erste gewesen, der über die Perspective

bis S. 23, wo, ohne daß die Seitenzahlen unterbrochen werden, die Abhandlung über die Baukunst anfängt, welche in drey und zwanzig Capitel getheilt ist, von denen drey Capitel statt einer Vorrede und einer Anzeige der abgehandelten Materien dienen. Der zweyte Theil führt die Ueberschrift: Libellus in tres partes diuisus quinque corporum regularium etc. und besteht aus sieben und zwanzig Seiten, wobey zur Erläuterung geometrische Figuren in Holzschnitt angebracht sind. Am Ende findet man die Jahrszahl 1509. Von den Figuren stellen eine, einen menschlichen Kopf, drey und zwanzig, die Buchstaben des Alphabets bis zum Buchstaben Y, drey, architectonische Entwürfe, und ein und sechszig, polygonische Figuren vor. Den Beschluß bildet ein Baum delle proporzioni e proporzionalità. Viele Schriftsteller, besonders der Abbate Amoretti (in der Vorrede zu den Zeichnungen von Leonardo da Vinci, Milano, 1784.) behaupten, daß der Urheber dieser Holzschnitte Leonardo da Vinci sey, und berufen sich auf die Stelle in dem Dedicationsschreiben an P. Soderino, wo Pacioli sagt: Nec vero multo post spe animos alentes libellum cui de Diuina proportione titulus est: Ludouico Sphorciae Duci Mediolanensi nuncupaui. Tanto ardore vt schemata quoque sua *Vincii* nostri *Leonardi* manibus sculpta — addiderim" Allein ich vermuthe mit mehrerem Recht, daß Pacioli die polygonischen Figuren, welche Leonardo von Holz

schriftlich etwas hinterlassen hat, so glaube ich de beweisen zu können, daß dieses Verdienst unstreitig Leo Batista Alberti, einem Manne gebühre, dem ich hier genauer reden muß.

Leo Batista Alberti ward zu Florenz im 1398 geboren *s*), und hat wie Vasari benachrid "zehn Bücher über die Baukunst in lateinischer Sp die im Jahr 1481 öffentlich erschienen *t*); drey 2

oder aus einer andern Materie verfertigte, kop darauf seinem Werke hinzugefügt hat. Der Le S. 28, wenn er Lust hat, sich in das barbarisd lienische hinein zu arbeiten, eine hinreichende gung meiner Meinung finden.

s) S. Novelle Letterarie di Firenze, vom Jah col. 452. *Manni*, de Florentinis inuentis. *Mazzucchelli*, Scrittori d'Italia, art. *Alber sari.* T. III. p. 293. ed. *Siena. Memorie belle arti.* T. IV. an. 1788. S. XX; dasel man folgende Nachricht: "Sulla tavola int un' esemplare del libro *de Re aedificato* dottissimo *L. B. Alberti* della editione fa prima volta in Firenze per l'Alemanni ne il quale si conserva nella Libreria dei Pa nori osservanti di San Francesco di Urbi vasi scritto di carattere di quei tempi quant Autor huius Architecturae *D. Leo Bap. de* natus est Ianuae anno Christianae salutis 1 prandii vsu mercatorum, die 18 Febru

t) Maittaire (Annales Typograph. T. I. p. 4 Giovio (*Elogi* etc.) setzen ebenfalls die erste

über die Mahlerey und viele andere Werke *u*) geschrieben." Derselbe Schriftsteller sagt ferner, daß Alberti

dieses Werks in das Jahr 1481; allein Mazzucchelli hat es dargethan, daß keine ältere Ausgabe, als die vom Jahr 1485 vorhanden ist. Sie führt den Titel: De Architectura seu de re aedificatoria Libri X. Florentiae, 1485. klein Fol. Die übrigen Ausgaben folgen in dieser Reihe auf einander. (2.) *Argentorati*, 1511. 4. (3.) *Parisiis*, 1512. 4. (4.) *Argentorati*, 1541. 4. (5.) *Parisiis*, 1553. 4. (6.) Tradotto in Volgare da *Pietro Lauro*, Modanese; *Venezia*, 1546. 8. (7.) Tradotto da *Cosimo Bartoli*; Firenze presso Lorenzo Torrentino, 1550. Fol. (8.) *Venezia*, 1565. 4. (9.) Vermehrt mit der Abhandlung über die Mahlerey und übersetzt von Domenichi. Montereale 1565. (10.) Französisch, nach der lateinischen Uebersetzung, von Jean Martin, Paris 1553. Fol. (11.) Della Architettura di *L. B. Alberti*, Lib. X. Della pittura Lib. III., e della Statua Lib. I. tradotti da *Cosimo Bartoli*, seconda Edizione divisa in due Tomi da *Giacomo Leoni*, Veneziano architetto. T. I. II. *Londra*, 1739. Fol. Mit der Englischen Uebersetzung zur Seite. (12.) Eine neue Ausgabe der Uebersetzung von Bartoli, Bologna, 1782. Fol. (13.) Eine Spanische Uebersetzung, welche Mazzucchelli nicht gekannt, die aber nach dem Exemplar der königlichen Bibliothek folgenden Titel hat: Los Diez libros de Architectura de Leon Baptista Alberti, traduzidos de Latin en Romance. Madrid. *Francesco Locano*. 1582. 4.

u) De pictura praestantissima et nunquam satis laudata arte Libri tres absolutissimi etc. *Basileae*,

ums Jahr 1437 vermöge eines Instruments, ei
entdeckt habe, Gegenstände der Natur, welche
spective erscheinen, durchzuzeichnen, größere Fi
verkleinern und umgekehrt, kleine zu vergrößern
haupt verdienen aber die Notizen welche Alberti'
ten über die Mahlerey enthalten, unsere Aufme
So hat er zum Beyspiel von der Pyramide, n
Strahlen bilden, die sich von einem Gegenstan

1540. Wahrscheinlich ist diese aber nicht d
Ausgabe, wie ich aus dem Titel vermuthe.
genden Ausgaben aber sind: Mit einer Er
Vitruvs, Amsterd. 1649. Fol. (3.) Tradott
gare dal *Domenichi*. *Venezia*, 1547.
Mit dem architektonischen Werke, *Montereal*
Fol. (5) Trodotto dal *Bartoli*, wobey
andere Schriften von Alberti befinden, 156
Col Trattato della Pittura di *Leonardo da*
e quello della Statua. Parigi, 1651. Fo
Ein Nachdruck der vorhergehenden Edition,
1735. Fol. (8.) *London*, 1739 Fol. (
logna, 1782, als Anhang der Bücher über
chitectur. (o) Eine spanische Uebersetzung
Diego Antonio Rejon de Silva, als Anh
Trattato della Pittura del *L. da Vinci*
1784. 4. Endlich finden sich auch die Bü
die Mahlerey, handschriftlich in Italienischer
unter den Manuscripten der Vaticanischen Bi
Nro. 2004 und 2005. Das Original, von
selbst geschrieben, soll in der Bibliothek des M
Maffei seyn.

ferm Auge concentriren, und die, wo man will in jedem Punkte durchschnitten, den Gegenstand mit allem Eigenthümlichen der Farben und des Lichts darstellen, wie auch von andern Dingen gehandelt, deren Kenntniß dem Mahler nothwendig ist *v*). Dahin gehören seine Sätze, daß ein Gemählde, ein Durchschnitt jener Farbenpyramide sey *w*); daß man sich von Allem, nur durch wechselweise Vergleichung einen Begriff machen könne *x*); und seine deutliche Erklärung des Entfernungspunkts, woraus man ein Gemählde beobachten muß *y*).

Die Art und Weise, wie man eine Fläche perspectivisch aufnehmen kann, hat Alberti ebenfalls leicht faßlich vorgetragen; und mit folgenden Worten geschlossen: "Alle diese Vorschriften um einen Fußboden zu zeichnen, stehen mit dem Theile der Mahlerey, welchen wir am

v) *Alberti*, p. 290. *ed. Bologna.* "... imperoche dal toccamento loro da la superficia sino alla punta de la piramide trovata per tutto questo tratte la varietà de colori et de lumi, se ne macchiano talmente, che in qualcunque luogo che Tu gli tagliasti, sporgerebbon di loro in quel medesimo luogo quel lume stesso, e quel medesimo colore, di che si sono inzuppati." Und S. 291. "Adunque la positura del raggio centrico, e la distanza conferiscono grandemente alla vera certezza de la veduta."

w) *Alberti*. p. 293.

x) *Alberti*. Ebend. p. 295.

y) *Alberti*. Ebend. p. 297.

gehörigen Orte Composition genannt haben, in B
hung. Ich fürchte jedoch, daß meine Gedanken w
ihrer Neuheit und wegen der Kürze, womit ich sie v
tragen habe, von allen Lesern nicht werden verst
werden; besonders, da man aus den Arbeiten un
Vorfahren leicht ermessen kann, daß ihnen jener schw
und dunkele Theil der Kunst unbekannt gewesen ist

In einer andern Stelle *a*), beschreibt er den
ihm zuerst erfundenen Flor, um eine Sache durchzu
nen, und dieses ist das Instrument wovon Vasari r
und das in einer abweichenden Gestalt, auch von A
Dürer entdeckt worden ist. Endlich eifert er auch h
wider den Mißbrauch des Goldes in der Mahlerey,

z) *Alberti.* Ebend. p. 297. "Tutte queste regol
dividere il pavimento, principalmente si aspe
quella parte della pittura la quale noi al suo l
chiameremo Componimento. Ed è tale, cl
dubito che per esser cosa nuova, e per la
vità di questi miei Commentarii ella habb
esser poco intesa da chi legge; imperocch
come facilmente conosciamo, mediante le c
antiche, che ella appresso de nostri maggiori
opere oscura et difficile non fu conosciuta."
den Worten *nostri maggiori* bezeichnete Alberti
sowohl die alten Künstler, welche er ungemein
ehrte, sondern vielmehr unsere alten Italienischen K
ler, die von der Wiederauflebung der Künste bi
die Zeiten des Paolo Ucello geblüht haben.

a) S. 302.

räth dagegen Alles treu aus der Natur zu kopieren, sie zu studieren, sie nachzubilden u. s. w. Mit Recht konnte er sich übrigens für denjenigen ausgeben, der zuerst über alle diese Sachen geschrieben hat *b*).

Bevor wir unsern Aufsatz schließen, wollen wir noch die Hauptpunkte desselben, zusammengefaßt, mit einem Blick übersehen. Die Perspective war den Alten bekannt und erhielt sich, zwar höchst unvollkommen, bis auf die Zeiten, da die Künste wieder auflebten, wo sie aber selbst von den ausgezeichnetsten Artisten vernachlässigt wurde. Im Euclides sind ihre ersten Principien, die auch späterhin Vitruv kannte, enthalten; im Zeitalter des Giotto, gedenkt ihrer Dante; Paolo Ucello lehrte sie, vielleicht ohne für ihre größere Gemeinnützigkeit durch schriftliches Ueberliefern zu sorgen; Leo Batista Alberti war endlich derjenige, der ihre Grundregeln wieder bekannter machte und in seinen Werken ans Licht stellte.

b) S. 320.

XI.

Ueber eine Stelle des Plinius *Hist. Nat. Lib. XXXV.*

Die Abhandlung des Abbé Brotier über den
ſus des Protogenes *a*), bewog mich, ſeinen Vor
den Grafen Caylus nachzuleſen *b*), die Meinunge
der Männer zu vergleichen, ihre Reſultate zu
und endlich meine eigenen Gedanken über die ſo m
faltig gedeutete Stelle des Plinius aufzuzeichner
ſie in dem gegenwärtigen Aufſatze bekannt zu mac

Plinius Worte lauten folgender Maßen: "P
habet tabularum eius Ialysus, qui est Roma
catus in templo Pacis: quem cum pingeret,
tur madidis lupinis vixisse, quoniam simul
sustinerent et sitim, ne sensus nimia dul
obstrueret. Huic picturae quater colorem ir
subsidio iniuriae et vetustatis, vt decedent

a) S. Mémoire sur le Tableau de Jalysus, p
Protogene et sur la peinture à plusieurs
par M. l'Abbé *Brotier; Histoire de l'Ac*
Inscript. T. XLVI. p. 463.

b) Eclaircissemens sur quelques passages d
qui concernent les Arts dépendans du
Histoire de l'Acad. des Inscript. T. XIX.

riore inferior succederet etc. c)." Es gibt wenige Stellen im Plinius, welche von den Erklärern mit so vieler Anstrengung behandelt worden sind, als diese über den Jalysus, und dennoch ist es keinem gelungen, ihren Sinn völlig zu entwickeln. Unstreitig liegt aber die Schwierigkeit nicht sowohl in dem Ausdruck und in den Worten, als vielmehr in der Sache selbst, welche Plinius wahrscheinlich aus irgend einem Griechen genommen hat.

Als er nähmlich die Materialien zu seiner Arbeit sammelte, hatte er noch zahlreiche Werke vor Augen, welche von der Kunst handelten und größten Theils von Griechischen Künstlern herstammten. Daß diese Werke trotz ihres Ansehens nicht mit derjenigen Eleganz und Faßlichkeit geschrieben waren, welche die meisten Ueberbleibsel des classischen Alterthums so schätzbar machen, läßt sich leicht ermessen, wenn man bedenkt, daß der Künstler nicht so viel Zeit auf die Ausbildung seiner Schreibart und ihren rhetorischen Schmuck wenden kann, als der Schriftsteller von Profession. "Wer sich einiges Verdienst um eine freye Kunst erwerben, und diese Kunst in der Folge zu seiner Hauptbeschäftigung machen will, behält nur wenig Muße, die Sprache des Schriftstellers auszubilden;" diese Worte, welche der Mahler Hodges

c) Die Fabel, welche Plinius von dem Hunde, den Protogenes auf diesem Bilde ebenfalls dargestellt haben soll, erzählt, ist zu ungereimt, als daß sie hier verdient angeführt oder widerlegt zu werden.

seiner Reise nach Indien vorgesetzt hat *d*), konnten gewiß auch auf die artistischen Schriften der Alten passen. So sehr ich ferner die Werke des Apelles, Euphranor, Antigones, und Protogenes hochachte, und ihren unersetzlichen Verlust mehr bedauere, als den vieler anderer Bücher, worin die Principien der Mahlerey mit mehr Grazie und einer vollkommenern Wortfügung vorgetragen waren, so bin ich dennoch überzeugt, daß sie nur denjenigen schätzbar und lehrreich seyn konnten, welche als practische Künstler die Tiefen ihrer Kunst ergründet hatten. Plinius wußte sie also nicht zu benutzen; er war nicht eingeweiht in die practischen Theile der Kunst; und wir gestehen ihm schon einen großen Vorzug zu, wenn wir sagen, daß er sich als Liebhaber einen gewissen Blick in der Beurtheilung eines Kunstwerks erworben hatte. Da es ihm aber, wie gesagt, an den Kenntnissen, die zur Untersuchung des Mechanischen unentbehrlich sind, mangelte, so konnte er, wenn er darüber reden wollte oder seine Notizen aus einem Griechen entlehnte, den Gegenstand nie gründlich erschöpfen oder mit Deutlichkeit entwickeln. Ohne den Reichthum der Begriffe eines Griechen und die Mannigfaltigkeit ihrer Verknüpfungen zu fassen, schrieb er also vieles nieder, das ungereimt und widersprechend klingen muß. Seine Werke fielen nun in neuern Zeiten, unglücklicher Weise Commentatoren in die Hände, die sich weder in den richtigen Gesichtspunkt versetzen, noch auch als Künstler das

d) S. *William Hodges* Travels in India. Pref.

Vollgewicht seiner Urtheile prüfen konnten, und er hat also, wenn ich nur den Grafen Caylus und Falconet ausnehme e), durch ihre Hülfe wenig oder nichts gewonnen.

Nach dem bisher Gesagten wird es Niemand auffallen, daß die Stelle, welche von dem Protogenes handelt, so sehr mißverstanden ist.

Der Graf Caylus, bekannt mit dem Mechanischen verschiedener Arten der neuern Mahlerey, hatte die Meinung, daß der Jalysus mit einem starken Impasto oder dick aufgetragenen Farben gemahlt sey, weil, wie er glaubte, ein Gemählde dadurch lange dauerhaft bleiben müsse. Allein das Impasto hilft nicht immer zur Erhaltung eines Gemähldes. Rubens mahlte zum Beyspiel ohne starkes Impasto, er setzte viele Tinten auf seine Palette, und trug sie nun, wie sie nach ihren Abstufungen folgten, so rein, oft auch so leicht auf, daß man den Strich des Pinsels sehen kann. Aber dessen ungeachtet haben sich seine Werke besser erhalten als die Mahlereyen verschiedener anderer Flammänder, seiner Schüler, und vieler Mahler der Venezianischen und Lombardischen Schulen, welche sich durch ein üppiges Impasto auszeichnen. Auch bestätigt es die Erfahrung, daß oft Gemählde die alla prima ausgeführt sind, den Eindrücken der Zeit besser widerstanden und von ihrer ursprünglichen Beschaffenheit weniger verloren haben, als

e) S. Notes sur le XXXV Livre de Pline. *Oeuvres de Falconet.* T. III. p. 173. Ed. Lousanne, 1781.

diejenigen, welche mit vieler Sorgfalt mehrmal mahlt wurden. Caylus sagt zwar in der ang Stelle sehr richtig, daß die Nachrichten welche von der Mahlerey gibt, nur mit Hülfe eines K erklärt werden können, und daß ihm die Bekar mit Künstlern zur Berichtigung seiner Ideen w zu Statten gekommen sey; allein er hat sie nich zu Rathe gezogen, weil er sonst schwerlich Gerard und Tizian als Mahler von starkem Impasto mengestellt haben würde.

Ein Gemählde, das vier, fünf und mehrere übermahlt wird, und durch großen Fleiß eine haste Vollendung und ein Relief erhält, hat daru nicht das Auszeichnende des Impasto. Das I besteht nähmlich darin, daß eine gewisse Farbenm dem Pinsel so geschickt durchgearbeitet wird, t mannigfaltigen Tinten wie aus einer einzigen Far sprossen erscheinen; und es gehört also zur Herv gung desselben eine sehr geschickte Führung des Pin

f) Mengs, wo er von dem heiligen Hieronymus d reggio redet, sagt in Hinsicht des Impasto Fol "Questa pittura è dipinta d'un impasto, e grossezza di colore, che non si vede in alt ture, e nello stesso tempo conserva un zia, che è difficilissimo ad unire insieme co colore. Quello che è più maraviglioso in genere di dipingere impastato, è la varietà tinte, ed il vedere tutte queste come se i non fossero posti, col penello, ma fusi i

Correggio, die Carracci, Francesco Barbieri, verſchiedene Venezianer, die Strozzi und zahlloſe andere Mahler der Italieniſchen Schulen, waren Meiſter im Impaſto. Arbeiten, worin dieſe Kunſt herrlich erſcheint, ſind der Chriſtus della Moneta und die Venus, zwey bewundernswürdige Gemählde Tizians in der Dresdener Gallerie, welche man mit dem, was die Niederländer auch noch ſo vollkommen geliefert haben, nicht vergleichen darf. Ueberhaupt iſt die Zierlichkeit und der kleine Umfang Holländiſcher Mahlereyen, einem ſolchen Verfahren zuwider, und es iſt daher ungereimt, Tizian und Gerard Dow mit einander zu vergleichen.

Brotiers Erklärung der Stelle des Plinius iſt weit unzuläſſiger als die eben angeführte des Grafen Caylus. Statt ſich an den Text zu halten und den Sinn desſelben durch richtige Interpretation zu retten, erzählt er mancherley Dinge, von den Lebensumſtänden des Protogenes, von dem Glücke der Inſel Rhodus das Gemählde eines ſo großen Mannes aufbewahrt zu haben, von dem Demetrius, von dem Genuß der Lupinen, und zuletzt, nachdem die Neugierde des Leſers auf das höchſte geſpannt iſt, von einem herkulaniſchen Gemählde, das nähmlich die Beſchaffenheit des Jalyſus in das helleſte Licht ſetzen ſoll. "Eine der ſchönſten Mahlereyen, ſagt er, welche man unter den Ruinen von Herkulanum im Jahr 1739 ausgegraben hat, bildet den Centauren Chiron

a guisa di cera sul fuoco." S. Opere di *A. R. Mengs*, ed. Fea S. 176.

ab, der den jungen Achilles das Spielen lehrt g). Diese Figuren waren auf einer F rey, welche ein Architecturstück vorstellte, denn als die Lage, worauf sich die Körper des und Achilles befanden, hinabfiel, sahe man Gemählde unbeschädigt; und hieraus ergibt es die Alten eine Farbe über die andere aufzutrage Diese Art zu mahlen bemerkt man ferner an des Marsyas; denn an der Stelle, wo der r des Marsyas gelitten hat, erscheint die unter und dieser zufällige Schaden erklärt uns also, Gattung der Mahlerey der Jalysus gehört habe.

Was beweisen aber diese herkulanischen E oder was können sie zur Erläuterung des Plin tragen? Nicht das Geringste. Sie sind nur Beyspiele mehr von der Erscheinung, die so unsern Augen vorgeht, daß nähmlich beschädi ganz erloschene Freskomahlereyen mit Wasserfa neuert oder ganz übermahlt werden. Dieses V hat zwar die Untersuchung alter Mahlereyen schwert, besonders weil man sie sogar mit Oe überstrichen hat, allein einen Forscher der Kunstge werden sie nicht befremden. In wie viele Land und perspectivische Ansichten haben nicht andere ler, um den Wunsch eines Liebhabers zu befri Figuren gemahlt; zu welcher Gattung die meisten

g) S. Antichità d'Ercolano. *Pitture.* T. I. Tab
h) S. Antichità d'Ercolano. *Pitture.* T. I. Ta

schaften von Jodocus Momper, die perspectivischen Vorstellungen von Peter Neef und so viele andere Werke gehören.

Um seiner Meinung noch mehr Gewicht zu geben, führt Brotier i) auch die Beschreibung einer alten Mahlerey aus der Handschrift des bekannten Reisenden Antoine Galland an. "Dieser, sagt er, der sich lange in der Levante aufgehalten hatte, sahe zu Smyrna ein altes Gemählde, welches eine Figur darstellte, die auf eine Lage von Gyps, welche nur zwey geometrische Linien an Dicke betrug, in Oehl gemahlt war. Man konnte von dieser Lage leicht etwas abbrechen, ohne das Ganze zu zerstören. Unter ihr waren wieder eine zweyte und dritte Lage von gleicher Dicke, welche die Geschichte, so wie man sie auf der ersten Lage erblickt hatte, darstellten. Diese Erfindung, ein Gemählde dauerhaft zu machen, scheint mir sehr merkwürdig zu seyn, denn die Lagen folgten absichtlich auf einander, damit eine die andere wider die Eindrücke der Luft und der zerstörenden Zeit sichern könnte."

So auffallend diese Nachricht dem ersten Anschein nach seyn mag, so läßt sie sich dennoch leicht erklären: unstreitig stellte das Gemählde zu Smyrna die Figur irgend eines heiligen Märterers vor, und weil man es sehr verehrte, so wurde es mehrmahls übermahlt, überdeckt, erneuert, und erhielt dadurch nicht nur eine an-

i) S. Brotier, am a. O. S. 469.

sehnliche Dicke, sondern auch mehrere Lagen, wel
mer denselben Gegenstand von neuen abbildeten.
Geschichte der Mahlerey kann uns mehrere Kun
nennen, deren Untergang man auf eine ähnliche
vorzubeugen gesucht hat *k*); zur Erklärung d
lysus von Protogenes aber, trägt das Gemähl
Smyrna eben so wenig bey, als die erwähnten h
nischen Alterthümer.

Brotiers Auslegung stehen außerdem noch
Einwürfe im Wege, deren Schwierigkeit er nicht
det hat, und von denen ich nur einige anführe
Erstens ist uns bis jetzt keine Mahlerey bekannt,
eine Lage von Gyps oder Kalk auf ihrer Oberfl
tragen könnte; und wäre es auch zweytens möglic
ein Gemählde mehrere Lagen hätte, so würde
wenn man aus der ersten Lage ein Stück zugleich
Mahlerey vernichtete, die Ränder derselben sichtb
ben, die trotz der untern genau passenden Lage, e
Wirkung machen müssen. Was uns aber am
nöthiget Brotiers Idee zu verwerfen, ist diese
von einem aus mehreren Lagen bestehenden Ge
leicht die zweyte, dritte und vierte Lage gesti
kann, bevor noch die Zeit über die ganze erste Ob
ihre verzehrende Gewalt geäußert hat.

Wie wäre aber die Stelle des Plinius, da
den unnatürlichen, widersprechenden Auslegunge

k) S. Meine Geschichte der Mahlerey. Th. I. S

stehen bleiben können, zu erklären? Wie ist es möglich, mit seiner Erzählung einen richtigen Begriff zu verbinden? Wie könnte ein Gemählde, so wie uns der Jalysus beschrieben wird, verfertiget werden? Vielleicht bin ich so glücklich, diese Fragen so zu beantworten, daß mancher meiner Meinung auch alsdann noch Beyfall geben wird, wenn seine Ueberzeugung an einer andern Erklärungsart haftet.

Protogenes wird uns von den Alten als ein Künstler geschildert, der seine Arbeiten sehr überdachte und mit anhaltendem Fleiße ausführte; der sich, wie man auch von unserm Leonardo da Vinci erzählt, von einer angefangenen Arbeit nicht losreißen konnte; der nie zufrieden mit sich war, nie sich selbst Genüge leisten konnte und also sieben Jahre auf den Jalysus verwendete. Dieses Werk beendigte er auch nur erst, nachdem er es sehr oft verbessert hatte, nach der viermahligen Ansicht.

Unstreitig war der Jalysus ein Gemählde auf Holz; denn Plinius bedient sich der Worte: palmam habet tabularum eius Ialysus, und Cicero stellt ihn mit der berühmten Venus des Apelles in Vergleich *l*); er

l) *Cicero*, Orator. 2. "Nec solum ab optimis studiis excellentes viri deterriti non sunt, sed ne opifices quidem se artibus suis remouerunt, qui aut Ialysi, quem Rhodi vidimus, non potuerunt, aut Coae Veneris pulchritudinem imitari. Nec simulacro Iouis Olympii, aut Doryphori Statuâ deterriti, reliqui minus experti sunt, quid effi-

war ferner durch einen eigenen Mechanismus dauerhaft gemacht und wider die Eindrücke von Jahrhunderten sicher gestellt; und diesen Mechanismus müssen wir erforschen.

Die Erhaltung eines Oehlgemähldes, hängt, wie ich schon oben bemerkt habe, nicht so wohl von der oft wiederhohlten Uebermahlung, sondern vielmehr von andern zufälligen Ursachen, besonders von der bey dem Arbeiten angewendeten Vorsicht ab, und steht mit der Beschaffenheit des Holzes oder der Leinewand, der Grundirung, der Farben und des Oehls in einem unzertrennlichen Verhältniß. Es kommt außerdem viel darauf an, ob die Farben rein aufgetragen oder gequält sind, und ob das Gemählde durch seine Lage den bedeutenden Einwirkungen der Sonne, der Luft, der Feuchtigkeit und des Regens ausgesetzt ist, oder nicht. Ganz anders verhält es sich aber mit den enkaustischen Wachsmahlereyen der Alten. So wenig wir auch von ihrer Beschaffenheit wissen, so dürfen wir dennoch behaupten, daß sie gewiß mit starken Massen von Wachs und mit andern Instrumenten als dem Pinsel bearbeitet wurden, und daß sie sich, vorzüglich wenn der Künstler dem Wachs eine beträchtliche Dicke gegeben, oder sie mit Stiften von gefärbtem Wachs nach Art der neuern Römischen Mosaiken zusammengesetzt hatte, besser als irgend eine andere Gat-

cere, aut quo progredi possent: quorum tanta multitudo fuit, tanta in suo cuiusque genere laus, vt cum summa miraremur, inferiora tamen probaremus."

tung von Mahlereyen erhalten konnten. Waren sie mit Wachsstiften musivisch zusammengesetzt, so kostete es nicht die geringste Schwierigkeit, sie abzureiben, abzukratzen, oder, nachdem man die Oberfläche ganz weggenommen hatte, ihnen ihren ursprünglichen Glanz völlig wiederzugeben. Begreiflich ist es ferner, daß solche Mahlereyen, welche auf einer mit Wachs grundirten Tafel verfertigt sind, nur an der einen Seite oder der Oberfläche leiden konnten, da hingegen unsere auf Leinewand und selbst auf Holz ausgeführten Bilder, der Zerstörung durch Würmer, Feuchtigkeit und zahllose andere Dinge ausgesetzt werden. Sehr oft kann in ihrem Innern der Schaden schon weit um sich gegriffen haben, während die Oberfläche, die der Gefahr noch mehr unterworfen ist, noch neu erscheint.

Ich glaube, nach allem bisher Gesagten, den Leser nunmehr in Stand gesetzt zu haben, die Stelle des Plinius richtig zu verstehen. Man binde sich nicht an seine Worte, sondern suche den Gedanken herauszuziehen, den er hatte ausdrücken wollen, und der gewiß kein anderer als folgender ist: Protogenes wollte mit großer Mühe und Kunst eine gleichsam für ewige Dauer berechnete Mahlerey, in einer neuen, von andern berühmten Künstlern nicht versuchten Manier verfertigen; eine Mahlerey, die sich den Eindrücken der Zeit, der Witterung u. s. f. zum Trotz erhalten, und zufälliger Weise beschädigt, angegriffen oder benagt, dennoch nichts von ihrer Beschaffenheit verlieren sollte. Er mahlte, oder setzte

vielmehr seinen Jalysus so zusammen, daß er ei
wöhnliche Mahlerey fünf bis sechs Mahl an Dicke
traf; damit, wenn die Zeit die erste Oberfläche z
haben würde, dennoch eine zweyte, und wenn die
nichtet sey, eine dritte, vierte u. s. w. übrig bleib
immer, ohne Schichten und Lagen zu bilden, de
genstand, der mit der ganzen Masse der Mahlerey
verbunden ist, wieder darstellt.

Da vielleicht mancher die Möglichkeit einer
Mahlerey nicht gleich einsehen wird, so muß ich d
und Weise, wie sie ausgeführt werden kann de
Man nehme eine Anzahl Farben, vereinige s
Wachs und gieße daraus Tafeln von der Dicke
Zolles oder einer andern beliebigen Größe. Aus
Tafeln bilde man nun Stifte, welche, damit s
Gleichheit behalten, in Formen gedrückt werden
so wie die Buchstaben in kupfernen Matritzen abg
werden. Hat man den ganzen Farbenvorrath ge
so nehme man eine Tafel von dichtem Eichenholz,
mit einem Rande, der den Wachsstiften an Hö
gleich ist, versehen seyn muß. Auf diese Tafe
man eine genaue Zeichnung des Gegenstandes, d
abbilden will, und setze nun die Stifte zusammen,
damit sie genau passen, und keine Zwischenräum
lassen, vermittelst kleiner stählerner Spateln, d
erwärmen muß, an einander gedrückt werden
Auf diese Weise vollende man die Mahlerey, we
bald sie beendigt ist, mit einem feinen Tuch abg

einen schönen Glanz erhält, und nicht nur der Feuchtigkeit, dem Regen und den Würmern, sondern auch vielen andern Zufällen widersteht: Sollte dessen ungeachtet die Oberfläche gelitten haben, so kann man sie abschaben, worauf eine neue Fläche mit demselben Gegenstande zum Vorschein kommt.

Ein solches Gemählde, daß mir selbst nach einigen Versuchen gelungen ist, war, wie ich überzeugt bin, der Jalysus des Protogenes, und es beweist, daß die Erzählung des Plinius mit der Wahrheit übereinstimmen kann *m*).

m) Schließlich muß ich bemerken, daß schon unser berühmter Tobias Mayer auf den Gedanken gefallen ist, eine Mosaik von gefärbtem Wachs zu verfertigen. Ich habe mich dagegen bemüht die Stifte von Wachs selbst vermittelst des Feuers in die genaueste Verbindung zu bringen, wodurch die Fugen zwischen den einzelnen Stiften verschwinden und das Ganze mehr eine Masse wird.

XII.

Bemerkungen über die alten Mahlereyen in den K zu Göttingen.

I.

In der St. Jacobus Kirche zu Göttingen be sich über dem Altar am Ende des Chors, ein im 1402 ausgeführtes und in verschiedener Rücksicht würdiges Gemählde. Wenn die Flügel desselbe schlossen sind, so sieht man auf ihnen acht beson getheilte Scenen aus dem Lebenslaufe des heiligen bus des ältern und Apostels, welche durch unterg kurze Inschriften in deutscher Sprache aber mit goth Buchstaben, erläutert sind. Die Scenen folgen in Reihe nach einander:

1.	2.	3.	4.
5.	6.	7.	8.

1) Die Mutter des heil. Jacobus, welche vor stum auf den Knien liegt, und ihn wegen ihres G bittet. Darunter stehen die halb erloschenen W Hir bidd3 di mud" Sti Jacobi ypm yrn G zu setzen .....

2) Jacobus predigend wider den Hermogenes. Inschrift lautet: Hir pdiget Sts Jacob wi den Hermogenem den rechten glauben.

3) Hermogenes, wie er mit einem Teufel redet. Hir Ladet Hermogenes di Geiſte das ſy ōme jacobum brechten.

4) Die Teufel, welche den Hermogenes vor dem heil. Jacobus ſchleppen. Ziem ſpricht Sts Jacobe „ brnget ōn mir gebunden * et. et.

5) Der heil. Jacobus bey den Richtern angeklagt. Hir vūre an di Biſchopbe n̄ priſtre vor Herodē zu gerichte.

6) Der heil. Jacobus, wie er enthauptet wird. Hir lernt Herodes Ste Jacobe ſin Hauvet abe Haven.

7) Der heil. Jacobus von einigen Heiligen zur Erde beſtattet. Von der ſehr entſtellten Inſchrift ſind nur dieſe Worte zu erkennen: ..... un vurtē ōn ī joahnē zu d" Kōnigin̄ ...

8) In dieſem Felde ſieht man die Abbildung einer Stadt oder eines Schloſſes, von deſſen Thurm eine Königinn herabblickt; im Vorgrunde aber, einen von zwey Ochſen gezogenen Wagen. Die Inſchrift dabey iſt folgende: Die zeichen v. yre wilde oſſe bekarde di konigme nn al. ōr lant.

Sobald die Flügel, worauf ſich die eben beſchriebenen Scenen befinden, geöffnet werden, ſo ſieht man das Innere, aus ſechszehn einzelnen Vorſtellungen beſtehende Gemählde, deſſen Felder in zwey Reihen auf einander folgen.

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.

1) Die Verkündigung der Jungfrau Maria. 2) Der Besuch der heiligen Elisabeth. 3) Die Geburt Jesu Christi. 4) Die Anbethung der morgenländischen Könige. 5) Die Flucht nach Egypten. 6) Die Darstellung Christi im Tempel. 7) Der Streit mit den Schriftgelehrten. 8) Die Taufe Christi von Johannes. 9) Christus im Garten. 10) Die Gefangennehmung Christi im Garten, wobey sich Judas, der ihn küßt, und Petrus, der dem Malchus das Ohr abhauet, befinden. 11) Christus geführt vor Pilatus. 12) Christus gebunden an eine Säule und gegeißelt. 13) Christus, wie er das Kreuz trägt. 14) Christus am Kreuz. 15) Die Grablegung Christi. 16) Die Auferstehung Christi.

Unter diesem Gemählde, steht folgende Inschrift mit gothischen Buchstaben:

"Anno Domini Milesimo quadringentesimo secundo hoc opus completum est in vigilia beati Martini Episcopi, quod factum est in honorem Ihesu Christi et Matris sue gloriose virginis Marie. St. Iacobi. St. Christofori. St. Eustachii et Iohannis Baptiste.

Die acht äußerlichen, zuerst beschriebenen Bilder, haben durch die Länge der Zeit viel gelitten; sie sind mit Wasserfarben gemahlt, und fast gänzlich erblaßt. Wiewohl die Zeichnung, vorzüglich in den Händen und Füßen

sehr fehlerhaft ist, so entdeckt man dennoch eine gewisse Kühnheit in der Führung des Pinsels, und viel Ausdruck, besonders in den Gesichtszügen des Hermogenes im dritten Felde. Dieser hat auch im vierten Felde, wo er noch einmahl vorkommt, denselben Charakter und dieselbe Physiognomie auf das genaueste beybehalten.

Das Innere, wie ich schon bemerkt habe, aus sechszehn Feldern bestehende Gemählde ist unbeschädigt erhalten worden; der ganze Grund ist schön vergoldet, die Farben sind lebhaft, jedoch haben die blauen Gewänder etwas von ihrem ursprünglichen Glanz verloren. Jede einzelne Vorstellung ist von der andern durch eine Gruppe, in gothischem Geschmack vereinter Pilaster, getrennt; und man entdeckt sowohl in diesen Pilastern als auch in einigen andern architectonischen Theilen, gewisse Spuren einer Bekanntschaft mit den Grundsätzen der Perspective. Das Ganze ist mit vielem Fleiß, ohne ängstliche Ausführung behandelt, da überall ein geübter Pinsel hervorleuchtet, und die Haare an den Bärten, wie auch andere Theile, mit gehörig dreisten Pinselstrichen und Zügen vollendet sind. Die Zeichnung ist zwar durchaus, vornehmlich aber in den Extremitäten, d. h. den Händen und Füßen vernachlässigt; mit dem Allen finden sich gewisse Physiognomien, die einen sprechenden Ausdruck besitzen. In dieser Hinsicht verdienen die Köpfe des Pilatus, der heiligen Elisabeth und einiger anderer Personen unsere Aufmerksamkeit.

Das vierte Feld, welches den Besuch der Könige aus dem Morgenlande darstellt, ist besonders durch den Umstand merkwürdig, daß man unter ihnen den gewöhnlichen Mohren-König nicht findet. Man darf daher vermuthen, daß die Idee, bey der Vorstellung jener Scene einen Mohren-König anzubringen, aus der Phantasie irgend eines spätern Künstlers entstanden, und darauf allgemein angenommen sey. In der sechsten Scene, welche die Darstellung Christi im Tempel abbildet, erblickt man den Simon mit einer weißen Tunica bekleidet, worüber ein kurzer rother Rock hängt. Er trägt ferner einen priesterlichen Kragen, und auf dem Kopf eine kleine rothe Kappe, welche der eines Cardinals nicht unähnlich ist. Ich vermuthe daher, daß diese Figur ein Porträt darstelle.

Wiewohl ich mich aller dreisten Machtsprüche vorzüglich bey Untersuchungen derjenigen Gegenstände enthalte, welche niemahls mit Gewißheit ergründet werden können; so kann ich dennoch, weil ich dieses Bild mehrere Stunden mit der größten Aufmerksamkeit betrachtet habe, behaupten, daß es, was die mechanische Ausführung betrifft, in der gewöhnlichen alten Manier verfertiget sey *a*), denn an einigen Stellen, wo die Farbe abgesprungen, sieht man den goldenen Grund durchleuchten. Was endlich die Farben anbelangt, deren sich der Mahler bedient

a) Ich habe davon ausführlich in der Abhandlung über das Alter der Oehlmahlerey S. 225 u. f. w. gehandelt.

hat, so bin ich geneigt, sie für Oehlfarben zu erklären. Das ganze Werk besitzt trotz seinem vierhundertjährigen Alter eine unglaubliche Lebhaftigkeit, und es ist zu wünschen, daß man alle Vorsorge gebrauchen möge, um es unversehrt der Nachwelt aufzubewahren.

Wenn dieses Gemählde noch einmahl wie ein Schrank in der Mitte geöffnet wird, so erscheint zuletzt, eine ganz vergoldete Bildhauerarbeit. Sie besteht aus achtzehn völlig rund gearbeiteten hölzernen Statuen, von halber menschlicher Größe, die unter einigen Baldachinen stehen, welche ebenfalls vergoldet und mit so genannten gothischen, durchbrochenen Zierathen überladen sind. Die Figuren bilden, wie die Inschriften lehren, folgende heilige Personen ab. 1) St. Elisabet vidua. 2) St. Katarina virgo. 3) St. Martinus episcopus. 4) St. Matthias Apostolus. 5) St. Andreas Apostolus. 6) St. Mattheus Apostolus. 7) St. Iohannes Euangelista. 8) St. Iacobus minor. 9) Sta Dei Genitrix. 10) Christus filius Dei viui. 11) St. Iacobus maior. 12) St. Petrus Apostolus. 13) St. Paulus doctor. 14) St. Bartholomeus Apostolus. 15) St. Thomas Apostolus. 16) St. Nicolaus episcopus. 17) Sta Maria Magdalena. 18) Sta Dorothea virgo. Sie sind alle vergoldet, haben aber mit Farben übermahlte Gesichter, Hände und Füße. Unter ihnen befinden sich noch dreyzehn andere, aber kleinere und nur bis an den Gürtel in Basrelief ausgearbeitete Figuren. Auf einigen neben ihnen angebrachten Zetteln, stehen folgende Nahmen: 1) Pro-

pheta Habacuc. 2) Propheta Amos. 3) Pr
Ieremias. 4) Propheta Malachias. 5) Pr
Ysaias. 6) Propheta Zacharias. In der
7) Christus. Darauf: 8) Propheta Baruch. 9
pheta Ezechielis. 10) Propheta Osias. 11
pheta Daniel. 12) Dauid Rex. 13) Prophe
cheas.

Diese Figuren haben ebenfalls übermahlte G
und sind wie die größern vergoldet. In den H
und Füßen ist sehr wider die Zeichnung gefehlt, a
sitzen die Köpfe keinesweges den Ausdruck, welch
in denen des Gemähldes bemerken.

Schließlich muß ich noch anführen, daß sich v
Glasmahlereyen, womit ehedem die Fenster der E
cobi Kirche verziert waren, nur einige wenige Uebe
sel und ein Bruchstück eines Bildes der Madonna
ches verdient aufbewahrt zu werden, erhalten habe

2.

Ich komme nun zu den alten Mahlereyen
Kirche des heil. Nicolaus, worunter sich beson
im Jahr 1424 verfertigtes großes Bild auszeichnet
ehedem in der Barfüßer Kirche war und also ga
Beziehung auf die Legende des heil. Nicolaus h

Wenn die Flügel desselben geschlossen sind, so e
man auf ihnen vier besonders abgetheilte Vorstell
von denen eine aus dem neuen Testament entlehnt i
drey übrigen aber allegorische, mystische und au

Orden der Franciscaner Bezug habende Gegenstände abbilden.

a.	b.
c.	d.

a) Das erste, aus dem neuen Testament genommene Sujet stellt die Unterredung Christi im Tempel mit den Schriftgelehrten vor, welche alle aufgeschlagene Bücher mit hebräischen Buchstaben halten; auf der einen Seite steht die Madonna. Uebrigens ist keine Inschrift dabey befindlich.

b) Hier sieht man Christus in den Wolken, mit einem Engel auf jeder Seite. Er ist beschäftigt, eine große Menge Pfeile hinabzuwerfen, wodurch schon sechszehn kleine Personen und andere in einem weit kleinern Verhältniß erscheinende Menschen zu Boden gestreckt sind. Auf der rechten Seite befinden sich die Madonna, welche in ihrem Schooß eine große Anzahl jener Pfeile aufgefangen hat, und hinter ihr zwey andere Marien oder Heilige; auf der andern Seite aber der heilige Franciskus mit den Stigmaten, und hinter ihm ein Franciskaner und eine Nonne. Unter dem Heiligen liest man: *St. Franciscus*, unter der Madonna: *Santa Maria*, und neben den Heiligen die Worte:

Salva illos ihesu criste p quibus virgo vivente (*vitam te?*) orat.

c) Die dritte Vorstellung ist unstreitig die sonderbarste von allen. Daselbst erscheint Gott der Vater, und

unter ihm die vier Evangelisten als Engel; allein sie zeichnen sich dadurch von einander aus, daß der eine einen Adlerkopf, der andere einen Ochsenkopf, und der dritte einen Löwenkopf hat. Jeder von ihnen schüttet ein Gefäß aus, woraus Zettel hinabfallen. Auf dem Zettel des Johannes stehen die Worte:

In principio erat vb. (*verbum.*)

Auf dem des Matthäus:

Videms. hoc. vbm g. dñs.

Auf dem des Lucas:

Quot in ea natu ....

Und endlich auf dem des Marcus:

Hic ē filius me .....

Diese Zettel fallen in eine Mehl- oder Handmühle, welche vermittelst einer eisernen Stange von den zwölf Aposteln in Bewegung gesetzt wird. Sechs Apostel arbeiten an der einen, sechs an der andern Seite. Aus der Mühle geht ein Zettel hervor, worauf die Worte:

Et deus erat v̄b v̄

geschrieben sind: und aus einer Oeffnung am untern Boden derselben kommt von neuen ein Zettel mit der Inschrift heraus:

Et v̄b̄m caro f̄t̄m ē.

Diesen zweyten Zettel empfängt ein Kelch, worin sich zugleich Christus als Kind befindet, und der von einem Papst, Erzbischofe, Bischofe und Cardinal, wie ich vermuthe, den vier Kirchenlehrern, emporgehalten wird.

In den zwey obern Ecken des Feldes erscheint ein Engel als Verkündiger der heiligen Jungfrau, welche auf der andern Seite steht. Neben den Engel ist ein Zettel mit den Worten:

Aue M. gratia plena dns tecum.

Neben der Madonna aber, die Inschrift:

Ecce ancilla domini fiat michi secndu ulunta . . . tm.

Ueberdieß erblickt man auch den heiligen Geist, der von Gott dem Vater zu der Madonna fliegt.

Endlich sind in einem weit kleinern Verhältniß gegen die beschriebenen Figuren, auf der einen Seite, der heilige Franziskus mit dem beygesetzten Nahmen St. Franciscus, und der heilige Ludewig, St. Ludouicus. Bey dem ersten stehe die Inschrift:

Saluator noster dilectissimi hodie natus est, gaudeamus.

Bey dem andern aber:

Natiſitas tua gaudium annunciauit vniuerso mundo.

d) In der Mitte dieses Feldes ist die Madonna, wie sie neben dem Grabe steht, worin Christus beygelegt worden. In der rechten Hand hält sie die Figur des Heilandes am Kreuz, in ihrer linken aber den Erlöser mit einer kleinen Fahne. Ueber sie schweben zwey Engel mit einem Zettel, worauf die Worte:

Et sepultum propter vos glorificate.

Auf beyden Seiten sind ebenfalls Engel mit Zetteln. Der zur rechten lautet:

Crucifixum in carne laudate.

Der zur linken aber:

Resurgentemque a morte adorate alleluia.

Ferner stehen unten, auf der einen Seite, ein Papst und ein Cardinal, wobey man liest:

Per cruce et passione tua libea nos dnē.

und auf der andern zwey Könige, mit einem Zettel:

Per resurreccone et sepultura tua tuos dme.

Der ganze Hintergrund aller vier Felder ist mit Sternen besäet. Quer über die Mitte beyder Flügel läuft noch folgende Inschrift:

Anno Domini millesimo quadringentesimo vicesimo quarto Sabbato ante Dominicam quartam post Pascha haec tabula completa est, sub fratre Luthelmo pro tunc gardiano conuentus istius. Orate pro eo *b*).

Was diese beschriebenen Mahlereyen betrifft, so stehen sie den, in der St. Jacobus Kirche, an Vollkommenheit weit nach; die Zeichnung ist incorrect, die Physiognomien haben keinen Ausdruck, die Stellung der Figuren ist ohne Leben, und die Umrisse sind mit schwarzer Farbe angedeutet. Die Farben welche der Künstler

b) Diese Inschrift wird auch zwey Mahl in der Chronik von Göttingen. Th. I. S. 84. und Th. II. S. 65. aber unrichtig angeführt.

gebraucht hat, widerstehen zwar der Nässe, allein dieses rührt, wie ich glaube, von einem Firniß her, womit das ganze Werk, bey einer Auffrischung, überzogen worden ist; denn man verspürt wenn die Farben mit dem Finger gerieben werden, einen eigenthümlichen Geruch.

Sobald die Flügel geöffnet werden erscheint eine neue Mahlerey, die den Zuschauer beym ersten Anblick in Erstaunen setzt, dessen ungeachtet aber, wie sich nach einer nähern Prüfung ergibt, von dem Urheber der äußern herrührt, und zwar mit mehrerem Fleiß und größerer Sorgfalt gearbeitet, dennoch nicht besser ausgefallen ist.

Sie stellt auf einem vergoldeten Grunde, die zwölf Apostel in übernatürlicher Größe dar. Die heiligen Scheine derselben, sind wie auch einige andere kleine Zierathen schraffirt, und bey den Füßen eines jeden Apostels befindet sich ein Zettel, worauf sein Nahme geschrieben ist. Den Fußboden hat der Künstler, wie eine musivische Arbeit, gemahlt, und zugleich dabey zwölf kleine Wapen, vielleicht von denjenigen welche das Werk auf ihre Kosten haben verfertigen lassen, angebracht.

Am obern Rande des Bildes winden sich gothische Ornamente, so wie man sie in alten Kirchenfenstern erblickt; und in ihren Oeffnungen erscheinen vier und zwanzig halbe Figuren, bey welchen eben so viele kleine Zettel mit Inschriften hängen. Jeder Apostel hat außer

den ihn charakterisirenden Attributen ein Buch, worin das Wort Credo geschrieben ist: die Nebendinge, als Kleider, Schwerte, Nägel u. s. w. sind alle golden und silbern, wiewohl die Tafel selbst, nicht ganz vergoldet zu seyn scheint.

Die Mahlerey ließ sich zwar nicht durch Flüssigkeit auflösen, und besitzt vollkommen die eigenthümliche Glätte und den Glanz eines Oehlgemähldes, sie kann aber dennoch a tempera mit Firnissen, oder auf irgend eine andere uns unbekannte Weise ausgeführt seyn, besonders da ich an einer etwas beschädigten Stelle nicht bemerken konnte, daß der Gyps Oehl eingesogen hätte, der im Gegentheil noch sehr weich und weiß geblieben war.

Wenn man endlich auch diese Flügel öffnet, so kommen zuletzt drey Bilder, aber nicht diejenigen, welche ursprünglich da waren, sondern Arbeiten eines neuern Pinsels, zum Vorschein. Das mittelste stellt Christus am Kreuze mit den zwey Räubern dar, das zur rechten Seite, die Gefangennehmung desselben im Garten, und das zur linken, sein Begräbniß. Dieses ist nach einem Gemählde von Joseph Heinze copirt worden. Unter dem in der Mitte liest man den Nahmen des Urhebers der Mahlerey:

Iustus Münch fecit. An 1678 —.

Gleich neben diesem beschriebenen Bilde, an dem Orte des Altars, wo man sonst die Reliquien aufzubewahren pflegte, sind ebenfalls noch einige halbe Figuren übrig, in deren heiligen Scheine, die kaum lesbaren

Nahmen, Maria, Elisabetta, M. Magdalena ... vidua, eingegraben sind.

Endlich findet sich auch an der rechten Seite des Altars eine sehr merkwürdige Vorstellung der Madonna, welche man gemeiniglich eine unbefleckte Empfängniß nennt. Sie steht mit ihren Füßen auf einem halben Monde, hält das Kind Jesus im linken Arm und reicht ihm mit der rechten Hand einen Apfel dar. Ihr Mantel und ihre mit langen Spitzen versehenen Schuhe sind von rother Farbe: der Mantel ist außerdem mit einem Saum geziert und unterwärts grün gemahlt. Die ganze Figur steht in einer Glorie, oder wird von goldenen Flammen umstrahlt, dagegen der Hintergrund dunkel erscheint und nur hin und wieder gestirnt ist. Was diese Figur aber sehr merkwürdig macht, ist eine Inschrift, die sich zu ihren Füßen auf einem aufgeklebten Zettel, der einen noch ältern Zettel zu bedecken scheint, befindet. Sie enthält eine Indulgenz von Pabst Sixtus IV. *e*), ist aber fast ganz erloschen und an einigen Stellen unleserlich geworden. Was ich habe herausbringen können, ist folgendes:

Ave sanctissima maria mr dei. regina celi porta paradisi. dna mudi. tu es singulais vgo pura tu cocepisti ihm sine pcco tu peperisti creatore e salvatore mudi (*in?*) quo ego non dubito ora pro

e) Sixtus der vierte wurde im Jahr 1471 zum Pabst gewählt und starb im Jahr 1484.

me ihm dilectu filiu e libera me ab o
lis. Amen .·. In omi trubulacio (*ne*)
stia nra nuc (*nunc?*) e in mortis hoa.
p nobis gs dne ihu xpe apud tua c
btissima vgo maria ....., in
siois tue dolois gladi ♀ priibunt.

p. x'. d'.

Sixtus ppa qrts. cocessit omibs ea dev
tibs (*dicentibus?*) XI milia annor. ver
tie. coram ymagie vgl. glose *d*).

Gleich unter dieser Inschrift steht noch ein M
das einem lateinischen A nicht unähnlich ist.

Wiewohl dieses Bild an der einen Seit
Feuchtigkeit der Kirche sehr gelitten hat, s
dennoch nicht entscheiden, ob es in Oehl ode
andere Weise gemahlt ist. Es besitzt übrigen
men das Ansehen einer Oehlmahlerey in H
Glätte und des Glanzes und wurde von de
womit ich es mehrere Mahle gewaschen, nicht c

Schließlich bemerke ich noch, daß sich von
mahlereyen in den Fenstern der St. Nicolai
ein einziges bedeutendes, nähmlich die Abbil
Bischofes, vielleicht des heil. Nicolaus erhalte

d) Merkwürdig ist es, daß Herr von Murr in
schreibung von Nürnberg eine ähnliche kürze
welche sich in einer Kirche zu Nürnberg be
führt. S. Beschreibung von Nürnberg

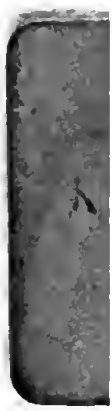
Tab. I.

p. 243 ff.

2.

g

XX (1+2) XI.89



9/c1

Digitized by Google